Berühmte Kunststätten Nº 23

G. Biermann

Verona



Mit 125 Abbildungen

Leipzig
E. A. Seemann

Verona

Von

Georg Biermann

Mit 125 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Meiner lieben Freundin, der

Baronesse Elly von Loudon
in Florenz

als ein bescheidenes Zeichen dankbarer Verehrung zugeeignet.

Inhalt

Vorwort

Die Kunstgeschichte von Verona einmal im Zusammenhange zu beleuchten, war eine interessante, aber auch schwierige Aufgabe. Da das vorliegende Werk das erste dieser Art ist und dem Verfasser desselben für die Veroneser Kunst nahezu nichts anderes zu Gebote stand als das eigene Auge und die eigenen Resultate einer — wie ich hoffe — im ganzen mit Gründlichkeit durchgeführten künstlerischen Forschung, so hat es sich an einigen Stellen nicht vermeiden lassen, auch im Rahmen dieser „Kunststätte" auf rein kunsthistorische Fragen näher einzugehen. Der Leser, dem es in erster Linie in diesen Zeilen um eine gefällige Belehrung zu tun ist, wird mit Nachsicht über solche mehr ins Detail gehenden Betrachtungen, auch wenn sie den freien Fluß der Darstellung zu beengen drohen, hinwegsehen. Mehr als in einem Punkte hat der Verfasser einem gänzlich Neuen, bisher Unerforschten gegenüber gestanden. Dabei ist es ihm nicht immer mit gleichem Glücke gelungen, in das herrschende Dunkel Licht hineinzutragen. Hier wird noch für weitere Forschungen Arbeit genug übrig bleiben.

Man darf behaupten, das weite Feld der Veroneser Kunst hat bisher in der Kunstgeschichte ziemlich brach dagelegen. Was an einzelnen Vorarbeiten vorhanden war, wurde vom Verfasser eingesehen und auch dankbaren Herzens benutzt. Das ausführlichste, was bisher im Zusammenhang über die Veroneser Malerei geschrieben wurde, steht in Crowe und Cavalcaselles „Geschichte der italienischen Malerei" V. 2. Diese Arbeiten hat der Verfasser aber mit gutem Grunde erst nach Beendigung seiner Arbeit zu Rate gezogen, um von vornherein in seinem Urteil nicht beeinflußt zu werden. So ist es denn gekommen, daß die beiderseitigen Ansichten in vielen Punkten voneinander abweichen, was hoffentlich kein Zeichen für die kunsthistorische Minderwertigkeit dieser „Kunststätte" ist. Dabei darf von vornherein betont werden, daß gerade das tüchtige, vorerst genannte Werk doch in mancher Hinsicht veraltet ist und den Forderungen einer modernen Stilkritik in vielen Punkten nicht mehr Stand zu halten vermag. Auch Burckhardts vortrefflicher „Cicerone" hat hin und wieder einige Zurechtweisungen erfahren müssen.

Hat der Verfasser einerseits den Schwerpunkt seiner Darstellung auf die Kultur zur Zeit der Scaliger gelegt, so hat doch auch in erster Linie die Veroneser Malerei des Quattro- und Cinquecento eine eingehende Behandlung erfahren; denn gegen die Bedeutung dieser Kunst treten die beiden Schwesterkünste in Verona bescheiden zurück.

Der geschichtlichen Darstellung wurden C. Cipollas gründliches Werk „Compendio della Storia Politica di Verona", sowie andere Schriften desselben Autors zugrunde gelegt, ohne daß dabei der Verfasser versäumt hätte, den Gang einer ziemlich öden, datengemäßen Angliederung durch eigene hinweisende Betrachtungen zu beleben.

An dieser Stelle sei es dem Verfasser noch vergönnt, Herrn cav. Sgulmero, dem Direktor des Museo civico von Verona, herzlichen Dank zu sagen; denn er war nicht nur ein liebenswürdiger zuvorkommender Beamter, sondern in erster Linie in manchen schwierigen kunsthistorischen Fragen ein verständiger Berater. Hoffentlich nimmt das stark in Zerfall geratene Museum von Verona unter seiner Hand einen neuen Aufschwung. Das ist ein aufrichtiger Wunsch, dem hier zum Nutzen der herrlichen Veroneser Kunst Ausdruck gegeben sei. — Auch den zuvorkommenden Beamten der städtischen Bibliothek zu Verona, in erster Linie ihrem Leiter, dem hervorragenden Forscher, Herrn Biadego, sage ich an dieser Stelle meinen Dank.

Verona, im November 1903.

Dr. **Georg Biermann.**



Abb. 100. Girolamo Campagna: Maria am Betpult.
Loggia di Giocondo. (Seite 156.)



Abb. 1. Gir. Benagliò: Madonna. Detail. Museo Civico.

Einleitung.

Verona gehört zu den italienischen Städten, die mit der Fülle einer alten und individuellen Kunst den Reiz großer landschaftlicher Schönheit vereinen. Man hat es nicht mit Unrecht das „Florenz von Oberitalien" genannt; denn in Wirklichkeit besteht zwischen beiden Städten eine auffallende Ähnlichkeit, nur dürfte Verona noch um ein Geringes malerischer gelegen sein. Von der reißenden Etsch, die den größten Teil des Jahres mit genügender Wasserfülle mächtig dahinrauscht, wird die Stadt in unregelmäßigen halbschleifenähnlichen Bogen durchzogen, die überall dem Auge des Beschauers stets neue malerische Prospekte gewähren. Die gewundene unregelmäßige Linie des „Adige" hat künstlerisch dieselbe Bedeutung wie die große Wasserstraße von Venedig, der Canale grande. Trotzig und steil ragen auf dem linken Ufer die von Kastellen überkrönten Hügel von S. Pietro und S. Felice auf; hinter ihnen öffnet sich die weite Alpenlandschaft. An der Colle di S. Pietro liegt der schöne Giardino Giusti, der zwar einem Vergleich mit dem prächtigeren Boboligarten von Florenz nicht standhalten kann, aber doch mit seiner wundervollen Pinienallee, die sich den Berg heraufzieht, einer der schönsten italienischen Gärten ist.

Sechs Brücken verbinden die beiden Stadtteile, von denen der Ponte della pietra, zur Scaligerzeit durch einen trotzigen Wartturm befestigt, der Ponte degli Scaligeri, der zur mittelalterlichen Zitadelle einführt, in gleichem Sinne von der großen historischen Vergangenheit von Verona zeugen. Stolz emporragende Türme verkünden die Macht der mittelalterlichen Kommune; romanische Kirchen erzählen von einer lebendigen Geisteskultur, deren Sitz Verona noch tief im Mittelalter war. An prächtigen Renaissancepalästen verkörpert sich die sinnenfreudige Lebenslust des Cinquecento.

Es ist ein herber wehmütiger Reiz, der diese Stadt umfließt. Wenn an Herbstabenden blutigrot am westlichen Himmel die Sonne versinkt und ihre letzten Strahlen die finster dreinschauende Scaligerfeste färben, wenn dann bleich über den Hügeln von S. Pietro der Mond emporsteigt, der mit geisterhaftem Schein die römischen Trümmer der gewaltigen Arena, die spärlichen Überreste vom Palaste Theoderichs erhellt und den Reiterstandbildern der Scaligerfürsten auf ihrem Friedhofe von S. Maria antica grinsend zunickt, dann fühlt man beklommenen Herzens einen Hauch von Totenerde. Blut hat den Boden des Etschtales gefärbt wie kaum ein anderes Stückchen der italienischen Erde. Von Norden sind die Völker

und Kaiser hereingedrungen in Italien; Verona war von Urzeiten her der Schlüssel zu diesem Lande. Wertvoll war sein Besitz, grauenvoll deshalb die Kämpfe, die diesem gegolten. Es hat wohl nur zwei Glanzpunkte in seinem zerrissenen Schicksal gehabt; der eine liegt vor Beginn unserer christlichen Zeitrechnung, der andere aber noch tief im Mittelalter. Letzteren kennzeichnet die Person Cangrandes della Scala, ein einziger wundervoller Lichtpunkt in so viel finsterer, gefahrenvoller Nacht.

Mit dem Falle von Venedig geriet auch Verona, das vorher schon abwechselnd von den Österreichern und Bonaparte besetzt worden war, für einige Jahre dauernd in die Hände der Franzosen, die eine letzte Erhebung der Veroneser zugunsten ihrer einst so stolzen Herrin, der Königin an der Adria, in einem furchtbaren Blutbade erstickten. Daran erinnern die denkwürdigen Veroneser Ostern von 1797 „Le Pasque Veronese“. Drei Jahre später teilten sich die Oesterreicher und Franzosen in den Besitz der Stadt, indem die ersteren den linken Teil, die letzteren den rechten Teil besetzten. Die Etsch war die Grenze. Im Jahre 1805 setzte sich Napoleon dauernd bis zum Untergang seiner Herrschaft in den Besitz der Festung, die dann im Jahre 1815 auf dem Wiener Kongresse Oesterreich zugeschrieben wurde. Der österreichischen Herrschaft verdankt Verona vor allem seine moderne strategische Bedeutung. Es war und ist auch heute noch die Hauptfestung in dem berühmten Viereck von Mantua, Legnano, Verona und Peschiera. Auch nach dem Frieden von Villafranca und den blutigen Schlachten von Solferino und S. Martino blieb Verona österreichisch, bis das Jahr 1866, das die Einheit Italiens vollendete, es dauernd seinen italienischen Stammesgenossen zurückgab. Am 18. November zog König Viktor Emanuel mit seinen Söhnen in die Arena ein.

Diese kurzen Daten aus der neueren Geschichte von Verona seien hier schon vorweg genommen; denn für uns liegt die Hauptbedeutung der Kulturgeschichte von Verona in den Zeiten bis zum 17. Jahrhundert. Ihnen und ihren großen künstlerischen Hinterlassenschaften sind die folgenden Blätter gewidmet.



Abb. 2. Kapitell aus S. Zeno Maggiore.



Abb. 3. Die Etschbrücke mit dem Hügel von San Pietro.

1. Urgeschichte von Verona bis zur Herrschaft der ersten Karolinger.

(Künstlerische Hinterlassenschaften aus diesen Zeiten.)

Die älteste Geschichte von Verona ist die des gesamten Nord-Ost-Italien und führt zurück auf die Uransiedelungen jener Stämme, die schon nach Plinius als Rhaetier und Euganeer bezeichnet werden. Nach Anologie von toskanischen Städtegründungen bauten die Ansiedler ihre Hütten auf jenem Hügel, der heute „San Pietro" genannt wird, dessen Fuß wohl ursprünglich die rollenden Fluten der Etsch bespült haben. Dieser steilaufragende „Colle di San Pietro" war auch das Zentrum der ältesten römischen Kolonisation, die diesen Hügel mit einem Mauerkreise umzog, indem sie nach Westen den Fluß als natürliche Verteidigungslinie benutzte. Freilich gehen schon betreffs der Urgründung von Verona die Meinungen der alten römischen Schriftsteller weit auseinander. Titus Livius z. B. gibt den Städten Verona und Brescia gallischen Ursprung, indem er dabei an den Gallier-einfall unter Brennus erinnert. Jedenfalls hat die etruskische Kultur, deren Höhepunkt in das 6.—5. Jahrhundert v. Chr. fällt, auch über Norditalien ihre Flügel ausgebreitet. Noch vor ihrem Eindringen wird der Einfall der illyrischen Veneter

auch die Gebiete des Etschtales überflutet haben. Cato weist diesem Völkerstamme die Gründung von dreißig Dörfern zu, von ihnen „oppida“ genannt. Während einerseits die paleontologischen Funde, Entdeckung der Pfahlbauten des Gardasees u. s. w. über die Bronzezeit mit Sicherheit bis in die Steinzeit zurückführen, lassen sich andererseits in den Gebieten des Etschtales mit Bestimmtheit noch phönizische und frühgriechische Einflüsse durch die Auffindung von sogenannten „fibule“ (Gewandnadeln) nachweisen. Jedenfalls lassen sich alle Vermutungen auf Grund der archäologischen Funde mit Sicherheit dahin zusammenfassen, daß die Italiker, die von den Alpen herabgestiegen sind, ihre Uransiedelungen am Gardasee und im Westen des Veroneser Gebietes hatten, die Veneter dagegen den östlichen Teil der Ebene nach dem Meere zu besiedelten. In der Ebene und auf den Hügeln passierten die Gallier, die hier ihre Spuren zurückließen, dagegen sind die Gebirge schon seit uralter Zeit von einer aus verschiedenen Völkerstämmen zusammengesetzten Ansiedlerschaft bewohnt, die später durch das Eindringen römischer Kultur mit den neuen Kolonisten verwächst.

Greifbar gewinnt für uns Verona erst im römischen Zeitalter Gestaltung. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde die Stadt schon im 3. Jahrhundert v. Chr. der römischen Republik infolge des Insubreraufstandes einverleibt, wobei C. Cornelius Scipio einen Teil von Norditalien besetzte. In der Schlacht bei Cannä (216 v. Chr.) finden wir Veroneser Haufen vereint mit den Römern kämpfen. In der Folgezeit war das Veroneser Gebiet an das Schicksal der zisalpinisch-gallischen Republik geknüpft. Vielleicht ist Verona durch die lex Pompeia vom Jahre 89 v. Chr. römische Kolonie geworden. Jedenfalls ward das transpadovanische Gallien nach der Schlacht von Philippi 42 v. Chr. definitiv der Römerherrschaft einverleibt und somit mit dem übrigen Italien zu einem Gesamtstaate verbunden. Wie viele Inschriften bezeugen, war Verona dem Tribus Poblilia zugeschrieben.

Die Einverleibung der kleinen, nunmehr mauerumgürteten Hügelstadt in das große römische Weltreich brachte derselben eine immerfort wachsende Blüte, die diese Stadt in erster Linie seiner hervorragenden Lage verdankte. Das römische Kapitol befand sich — wie man mit Sicherheit annehmen darf — auf jenem Colle di San Pietro. Verona war einerseits der Kreuzpunkt jener gewaltigen Heeresstraße, die nach Gallien führte mit derjenigen, die von Brescia kommend die westlichen Teile des Reiches mit den Provinzen des Ostens verband. Eine andere Heerstraße führte nach Süden über Mantua nach Bologna. Jene von Drusus begonnene, von Claudius vollendete Herrstraße, die man die Via Claudia Augusta nannte, verband Verona mit den Donauprovinzen. Bei der stets wachsenden Größe griffen die römischen Ansiedlungen schnell hinüber auf das rechte Ufer der Etsch, das schon in früher Zeit (unter den ersten Kaisern) mit dem jenseitigen durch die heute noch erhaltene, im Laufe der Zeit öfters restaurierte, fünfbogige steinerne Brücke „Ponte Pietra“ verbunden war. Die beiden letzten Bogen nach dem linken Ufer zu sind noch gänzlich antik (Abb. 3).

Nur kümmerliche Überreste weisen heute dem Forscher noch den Glanz des römischen Verona. Von der Thermenanlage erzählen nur noch zwei große Granitbecken, von denen das eine im Mittelalter zu jenem Scaligerbrunnen auf der Piazza

dell' Erbe verwandt wurde, das andere schon seit langem im allerchristlichsten Dienste in der alten Basilika von S. Zeno als Weihwasserbecken herhält. — Ein wundervolles Verdienst hat sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts jener Pietro Monga erworben, der all sein Vermögen opferte, um unter unendlichen Mühen das antike Teatro Romano auf der linken Etschseite unterhalb des Kastells von San Pietro wieder bloßzulegen. Könnten diese gigantischen Trümmer doch zu reden beginnen. Eingekeilt zwischen Häusermassen ist es heute nicht leicht, sich in dem Trümmerfelde zurechtzufinden. Gewaltige, säulengestützte Bogen weisen den Eingang ins Theater. Unter einem derselben steht eine wundervolle ausgegrabene Jünglingsstatue eines Apoll (Abb. 4), dessen feinmodellierter Kopf an die besten Arbeiten der römischen Plastik erinnert. Zahlreiche Marmorreste liegen in den Wölbungen umher; ganz intim im modernen Sinne des Wortes wirkt die bloßgelegte Bühne, bei der man in den Quadern noch die Einkeilungen für den Bühnenapparat sehen kann, davor im Beginn einer hufeisenförmigen Rundung aufsteigende Sitzreihen, die einst hoch hinanstiegen am Hügel von S. Pietro hinauf. Was bei diesem Theater, dessen Entstehungszeit zweifellos in das augusteische Zeitalter zurückweist, auffällt, ist die intim wirkende Anlage, die im Gegensatz zu anderen Theatern wohl älteren Ursprungs, gänzlich auf den Naturprospekt als abschließende Kulisse verzichtet, wie wir es beispielsweise bei jenen alten Theateranlagen von Volterra und Fiesole finden. Sie bietet ein treffliches Pendant zu jenem kleinen Theater von Pompeii, nur daß dies Veroneser Theater ungemein prächtiger, gigantischer, imponierender gedacht gewesen sein muß. Es ist die einzig größere Erinnerung an die Glanzzeit des römischen Verona und darum uns so teuer; denn was sich sonst noch, abgesehen von kleinen Überresten, Inschriften, von denen die Archäologie eine gute Menge im Museo Lapidario vorfinden wird, breit macht, um an das Imperium mundi romanum zu erinnern, stammt aus viel späterer Zeit und trägt in allem schon stark den Hauch des verendenden Römerreiches an sich*). Imposant ist da in erster Linie das gewaltige



Abb. 4. Jünglingsstatue.

*) Das Museo civico bewahrt unter anderem eine prächtige Kollektion der römischen Kleinkunst, zum Teil kunstgewerblichen Charakters. Diese Funde sind zum großen Teil bei den Etschausbaggerungen, dann auch bei der Urbarmachung der weiten Veroneser Sümpfe entdeckt worden. Wir können auf dieselben hier nicht näher eingehen.

Amfiteatro Romano (Abb. 5 u. 6), auch die Arena genannt, die sich in weitem Bogen auf der Piazza Brà ausdehnt. Es liegt ein eigenartiger Reiz über diesem Bauwerk. Es ist gewissermaßen in der Veroneser Geschichte das deutlich redende Echo gewesen, in dem alle Taten der vergangenen Jahrhunderte bis hinunter auf unsere Tage wiederklangen. Seine Mauerquadern erzählen von grausigen Gladiatorenkämpfen, von Christenopfern, die hier den Märtyrertod gefunden, von Völkerstürmen, kaiserlichen Schaugeprängen, Volksversammlungen in kritischen Tagen. Sie halten die Erinnerung wach an so manchen Helden, bis hinunter auf Napoleon, der hier zweimal Stiergefechten beigewohnt hat. Das Amphitheater stammt aus den Tagen des



Abb. 5. Das Amphitheater.

Gallienus, vielleicht liegt sein Ursprung um ein wenig weiter zurück. Es ist heute eine Ruine; vielleicht ist es auch nie vollendet worden. Vor dem römischen Kolosseum hat es das voraus, daß seine Sitzreihen, die wohl mehr als 20000 Menschen fassen, sich noch vollkommen erhalten haben. Von seiner äußeren Umgürtung ist nur ein sehr kleiner Teil erhalten, „der gerade hinreicht, die Lust nach dem Zerstörten oder nie vollendeten Ganzen zu wecken". Die rohen Teile dieses Baues wirken nur unabsichtlich als Rustika; die Schichten sind zu ungleich und beeinträchtigen somit den Eindruck der Festigkeit, die das Symbol jeder Rustikafassade ist. Man hat hier die begonnene Arbeit nie vollendet. Eines ungeheuer malerischen Reizes entbehren aber darum die wenigen erhaltenen Bogen der äußeren Umkränzung nicht. Un-

fertige Pilaster sind von fertigen römischen Kapitälen überkrönt. Man muß bei Sonnenuntergang hoch oben auf den Mauern des Amphitheaters gestanden haben, um des Zaubers unserer Stadt inne zu werden.

Mehr militärischen Charakter haben die Porta dei Borsari und der Arco dei Leoni, denn sie bildeten Teile jener neuen Befestigung, mit der Kaiser Gallienus die Stadt umgürtete, von der auch noch Überreste hinter dem Amphitheater zutage getreten sind. Die Porta dei Borsari, das römische Westtor, wie wir es besser nennen könnten, ist ein graziöser Doppelbau mit einer Fassade, von reichverzierten Fenstern mit Nischen durchbrochen (Abb. 7). Sie hat vor allem kunsthistorische Be-



Abb. 6. Inneres des Amphitheaters.

deutung; denn eben in der Blütezeit der Renaissance griffen die Veroneser Architekten, in erster Linie der große Sanmicheli selbst, auf dieses Bauwerk zurück, das sie in der Fassade von so manchem prächtigen Palaste, freilich moduliert, wiedergaben. Nach Burckhardt ist andererseits gerade die Porta dei Borsari „sowohl in der Anlage als auch in der Dekoration ein Hauptzeugnis für die spielende Ausartung, welche sich im 3. Jahrhundert n. Chr. der Baukunst bemächtigt hatte". Der Arco dei Leoni, die erhaltene Hälfte gleichfalls eines römischen Doppeltores, stammt aus derselben Zeit. Er ist künstlerisch jedoch ungleich feiner empfunden. Seine Wirkung beruhte vornehmlich auf dem plastischen Abschluß der oberen Stockwerke, das reich kannelierte, spiralförmig gewundene Säulen stützen. — Ein drittes antikes Denkmal, der Arco de'

Gavi wurde 1805 leider zerstört. Es stand in der Nähe des Castel vecchio, wo man noch Überreste der Fundamente wahrnimmt. Es wird uns nicht allzuschwer, seine Form im Geiste zu rekonstruieren; denn die Veroneser Kunst besitzt zwei gute Nachbildungen in Kirchenaltären, sowohl im vierten Altar rechts in S. Anastasia wie in dem Altar der Familie Alighieri, der Nachkommen Dantes, in San Fermo Maggiore.



Abb. 7. Porta dei Borsari.

Über alte heidnische Kultstätten in Verona werden wir später noch zu sprechen haben. Inschriften berichten uns unter anderem von dem Kultus, in dem man die Mater deum verehrte. Es ist dies der übersetzte Mithraskultus des Orientes.

In den letzten Jahrzehnten römischer Herrschaft geht die Geschichte von Verona im Gleichschritt mit der, dem Verfall zueilenden, Roms. Manche Entscheidung ist noch an der Etsch gefallen. In dem Kriege zwischen Vitellius und Flavius Vespasianus bemächtigten sich die Flavier Aquilejas, Vicenzas, Paduas und Veronas, das sie mit einem Wall umgaben. Bei Bedriaco wurden die Anhänger der Vitellius

geschlagen. In dem Kampfe zwischen Filippus, dem Araber und seinem Gegner Decius fiel ersterer bei Verona. Schon drohte vom Norden her der germanische Völkereinfall von neuem. In diesen Zeiten war Verona das feste Bollwerk, gewissermaßen der Schlüssel zu Italien. Die Gepiden, Heruler und Alemannen wurden von Claudius II. 268 am Gardasee zurückgeworfen. Auch zwischen Pompejanus und Constantin fiel die Entscheidung an der Etsch. Die Barbareneinfälle des 5. Jahrhunderts unter Alarich und Attila überfluteten das Veroneser Gebiet. Es bereitet sich der große Wendepunkt in der Geschichte des alten Roms vor.

Schon war die Lehre des Gekreuzigten von Golgatha über die italischen Gefilde gedrungen und hatte auch in Verona festen Fuß gefaßt; die ersten Märtyrer hatten in der Arena ihr Blut gelassen. Einer Lokallegende zufolge hängt die Einführung des Christentums in Verona mit einer Reise des hl. Sirus, des ersten Bischofs von Padua, zusammen. Unter den Bogen des antiken Theaters soll er zum erstenmal gepredigt haben. Sein Andenken hält bis auf den heutigen Tag die an jener Stelle gegründete Kirche von SS. Siro e Libera wach. Hinter dem Chor derselben sieht man ein zerfallenes Fresko, das dem 10. Jahrhundert zuzurechnen ist, auf dem man das Bild des Sirus erkennen will. Als erster Bischof von Verona wird Eupeprius genannt.

In der Grotte der alten Kirche von SS. Nazzaro e Celso, wenig abseits von SS. Siro e Libera versammelten sich die ersten Christen. Sie ist aus dem Felsen gehauen und zeigt Freskenschmuck, jedoch aus späterer Zeit*). — Mosaikfunde nahe beim Dom lassen auch dort auf die ehemalige Existenz eines Christentempels schließen. Wir sind auf Vermutungen angewiesen; denn der erste künstlerische Nachlaß der Veroneser Christengemeinde stammt aus späterer Zeit. Vom Norden dringen neue Klänge über die Alpen hinab in die italische Ebene, eine rohe Kriegsmusik, die in nichts anklingt an die Grazie, mit der das alte Rom zugrunde ging.

* * *

Odoaker war jung und glanzlos an der Spitze seiner germanischen Horden über die Alpen herabgestiegen, Dienste suchend am römischen Kaiserhofe. In Noricum war ihm seine zukünftige Größe geweissagt worden. Der Patrizius Orestes ward in Piacenza getötet — Romulus Augustulus, der kaiserliche Schwächling in Campanien, auf seiner Villa gefangen gehalten. So ward der Germane, das Haupt der in jener Zeit allmächtigen Truppen, zum Patrizius von Ostrom, indem er Ravenna zu seiner Residenz erkor. Das Glück sollte nicht lange dauern, denn schon nahte von Norden her der Ostgotenfürst Theoderich, der Dietrich von Bern der deutschen Heldensage. Der schlug seinen Gegner Odoaker zuerst bei Isonzio und dann im Gefilde von Verona (489). Obschon Ravenna auch seine Residenz war, liebte er doch vor allem den Aufenthalt in der Etschstadt. Er suchte dieses feste Bollwerk gegen Norden nach den Worten eines Anonymus des 6. Jahrhunderts besonders auf „propter metum gentium", das heißt, wenn von Norden

*) Die Grotte befindet sich heute im Privatbesitz, den größten Teil jener Fresken hat das Museum in seinen unteren Sälen aufgenommen. Sie zeigen insgesamt spätbyzantinischen Charakter.



Abb. 8. Stadtsiegel von Verona.

her Gewitterwolken aufzogen. Noch heute klingt in dem Dialekte der Bergbewohner von Giazza[1] die Erinnerung an den großen Dieterich fort, wenn sie noch heute Verona „Bearn" nennen. Es ist hier nicht der Ort, auf die politische Geschichte der Ostgoten näher einzugehen, wir wollen an dieser Stelle nur die Erinnerung an den großen Theoderich wachrufen in dem, was aus der Veroneser Überlieferung zu uns spricht. Diese Erinnerung ist nicht rein und fleckenlos, wie es das Leben des Gotenfürsten auch nicht war. Der Katholikenhaß hat manches Opfer gefordert und gerade an diese häßliche Kehrseite der glänzenden Gestalt des Gotenherrschers ist die Erinnerung in der Veroneser Tradition lange lebendig geblieben. Theoderich hat unzweifelhaft den strategischen Wert Veronas erkannt; er hat hier viel gebaut. Thermen und Aquädukte soll er angelegt haben, von denen nichts mehr erhalten ist. Hoch oben auf San Pietro baute er sich seinen Palast mit offener Säulenhalle, so wie ihn das älteste Stadtsiegel von Verona zeigt (Abb. 8). Noch heute sieht man die Trümmer dieses Baues ein wenig oberhalb des antiken Theaters in dem Stadtteil auf dem linken Etschufer. Es ist unmöglich, sich die alte Form an Hand der spärlichen Trümmerreste zu rekonstruieren und doch steht man auch vor diesem wenigen wie gebannt in rückwärts schauender Erinnerung. Mir sei ein Wort für jene alte Häusermasse jenseits der Ponte Pietra einzulegen gestattet. Sie keilt die Trümmer des antiken Theaters ein wie die Trümmer des Gotenpalastes; aber nirgends (mit Ausnahme in Ravenna) wird dem Forscher und Kunstfreund so leicht die Erinnerung an den großen Gotenfürsten zurückgerufen wie gerade hier. Ob in dieser Gegend sonst noch irgend eine Erinnerung an die Gotenzeit vorhanden ist, wage ich nicht zu entscheiden. Für jeden Kunstfreund haben jene engen Gassen, die auf Treppen bergan führen, gewiß eine große Anziehung und ein jeder mag hier kraft seines eigenen künstlerischen Fühlens sich geistig unter dem Eindruck dieser zerfallenen Häusermassen in längst vergangene Zeiten zurückversetzen; wenn auch von Gebäuden nichts mehr aus den Gotentagen mit Bestimmtheit nachzuweisen ist, so ist doch der ganze Charakter jener Gegend noch so einzig antik und sich gewiß von uralten Zeiten ewig treu geblieben. Es ist sonderbar und gibt zu denken, daß man in der Veroneser Überlieferung lange Zeit das Amphitheater für die Wohnung Theoderichs gehalten hat. Klingt das nicht fast symbolisch? Zwar wohnte der Gotenfürst den größten Teil seines Lebens auf der Sonnenseite des

Daseins. Auch droben unter dem Kastell di San Pietro hatte er die Sonne so nahe; sie muß ihm so voll in die Fenster geschienen haben. Aber für die ungeheueren Dimensionen seines Geistes waren jene Räume viel zu eng; da bedurfte er der unendlichen Weite jenes Theaters. Diese Überlieferung erinnert gewiß an die römische, die das Grabmal Hadrians zum Palaste des Gotenfürsten machte; aber sie scheint mir schöner, poetischer und mehrbedeutend. — Zur rechten Seite des Eingangs zur alten Basilika von San Zeno finden sich von primitiver Hand Skulpturen (auf die wir noch hinweisen werden), die gleichfalls an Theoderich erinnern. Meister Niccolò, der dieselben 1130 ungefähr gemeißelt, hat hier den bösen Dämon Theoderich verewigt, indem er dabei die deutsche Legende von der wilden Jagd aufgriff. Theoderich hat das Bad verlassen, besteigt das Roß, jagt, von einer Meute gefolgt, einen Hirsch, der ihn schließlich zur Hölle führt (Abb. 9). Vier Verse geben dazu die Erklärung:



Abb. 9. Theodorich einen Hirsch jagend. San Zeno.

Oregem stultum petit infernale tributum
Moxque paratur equus, quem misit demon iniquus.
Exit aqua nudus, petit infera non rediturus
Nisus, equus, cervus, canis, huic datur, hos dat avernus —

Wir können es verstehen, daß für die Italiener der große Theoderich der höllische Dämon war. In den Tagen Totilas setzten sich die Oströmer in den Besitz Veronas. Die Schlacht am Vesuv 553 bezeichnet das Ende der gotischen Herrschaft in Italien. Ob sich nach jener unglücklichen Schlacht verstreute Gotenscharen Veronas und Brescias bemächtigten, wie der griechische Geschichtsschreiber Teofanes berichtet, muß dahingestellt bleiben; möglich ist immerhin, daß sich eine kleine Gotenschar dauernd an der Etsch niederließ, die schließlich ganz in der italischen Bevölkerung aufging.

Künstlerisch bedeutender ist für den Norden von Italien die bald darauf folgende Herrschaft der Langobarden geworden. Waren auch diese Germanen zu Beginn ihrer Herrschaft starr konservativ, so öffneten sie doch zu Anfang des 2. Jahrhunderts derselben ihr Wesen römischen Einflüssen. Aus dem Zusammenfluß dieser beiden Kulturen ist eine neue Kunst in Oberitalien entstanden von durchaus ornamentalem

Gepräge, die sich besser als in Verona in anderen Städten, z. B. Modena, weist. In der Nähe von Verona in der Kirche von S. Giorgio Ingannapoltron ist als einzigstes künstlerisches Denkmal aus den Tagen Liutprands ein Ziborium erhalten, aus dessen Inschrift man ersieht, daß es im Jahre 712 von einem Meister Orso und seinen Schülern Giovenzius und Giovianus angefertigt ist. Die Ornamentik ist rein lombardisch. Das Museo civico von Verona besitzt eine gute Nachbildung von einem Teile des Werkes in Gips.

Unter der Langobardenherrschaft war Verona der Sitz einer der 35 Herzöge, die Alboin investierte. Da dieser Herrscher eine eigene Hauptstadt nicht besaß, so darf man annehmen, daß er oft und lange auch in unserer Stadt geweilt. Hier war es, wo der grausame König seine Gattin Rosamunde, die Tochter des erschlagenen Gepidenfürsten, zwang, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Die Königin hat diese Untat durch Ermordung ihres Gatten gerächt. Nach Paulus Diaconus, dem langobardischen Schriftsteller, ist Alboin in Verona beigesetzt worden. In unseren Tagen will man sein Grab wiedergefunden und geöffnet haben. Im Jahre 589 wurde in Verona die Hochzeit Theodolindas mit Autharis gefeiert. Diese Fürstin, die bald darauf die Gemahlin des Königs Aistulf wurde, hat einen wohltuenden und mächtigen Einfluß auf ihr Volk ausgeübt und es unter anderem zum Katholizismus bekehrt. An dem Kampfe des letztgenannten Königs mit dem Frankenherrscher Pipin nahm Verona teil. In dem Gebiete zwischen dieser Stadt und Trient zerstörte der ausgesandte fränkische Heerführer Cedinus an der Spitze von 20000 Mann zahlreiche langobardische Warttürme. Es ist bekannt, daß diese Bauten der Langobarden, eine spezifische Eigentümlichkeit des Volkes, in der Städtegeschichte Italiens unter einem gewissen Verhängnis nachgewirkt haben; denn aus ihnen entnahm man späterhin die Anregung zum Bau jener gewaltigen Geschlechtertürme in den Städten selbst, von denen beispielsweise Florenz noch eine geringe Anzahl bewahrt, die sich in ihrer ganzen pittoresken Anlage besser heute noch in der kleinen Hügelstadt S. Gimignano (bei Siena) zeigen. Auch das mittelalterliche Verona hat von diesen Türmen eine stattliche Anzahl besessen, von denen später noch zu sprechen sein wird.

In dem Kampfe Karls des Großen mit Desiderius, dem letzten König der Langobarden, verschanzte sich dessen Sohn und Mitregent Adelchis, als der Vater in seiner Veste Pavia eingeschlossen ward, in Verona. Hier wurde auch er von den Franken belagert und zur Flucht gezwungen. Verona aber verschloß trotzdem den Belagerern die Tore.

Von jetzt an wird die Geschichte von Verona ein Teil der Geschichte der deutschen Kaisermacht in Italien; nicht als ob sie im Gleichschritt mit derselben wandelte. Wenn man aber bedenkt, daß Verona als Kopfstation des Brennerpasses, der als Übergang über die Alpen fast durchweg von den deutschen Kaisern benutzt wurde, von vornherein dazu bestimmt erscheint, ein Hauptstützpunkt der deutsch-imperialen Gewalt in Italien zu werden, so ahnt man schon den ganzen wechselreichen Zauber der Geschichte dieser Stadt voraus. — Im Jahre 774 setzte sich Karl die eiserne lombardische Krone aufs Haupt und nannte sich fortan König der Franken und Langobarden. Damit unterlag auch Verona der Karolingermacht.

Es wurde Grafschaft; die ältesten Namen der kaiserlichen Statthalter sind uns aus dem Jahre 806 überliefert. Es sind die Grafen Wilhelm und Adimarus. Karls Sohn Pipin wurde zum König von Italien eingesetzt. Die Erinnerung an ihn hat die Veroneser Legende lange wach gehalten; ihn will man auf dem alten Fresko (11. Jahrhundert) in der Basilika von S. Zeno erkennen. Es ist eine Kolossalfigur, die einen Stock in der einen Hand hält. Überhaupt mußte das Andenken an diese ersten Karolinger doppelt glänzend und wach bleiben gerade in den Zeiten, da in Deutschland die Kaisermacht zerfiel und in Italien politische Zustände Platz griffen, die in nichts mehr an den Glanz erinnerten, den die machtvolle Gestalt des deutschen Karl über Italien ausgebreitet. Auch der karolingische Sagenkreis wirft noch im 12. Jahrhundert mächtig seine Schatten über das Schaffen der ersten primitiven Veroneser Meister. Zu Seiten des Hauptportals des Domes halten Karls sagenhafte Reisige, Roland und Olivier, in Marmor gehauen, trutzig Wacht. Bevor wir uns im großen an die Veroneser Kunst heranwagen, haben wir in der staatlichen Geschichte noch einige Schritte vorwärts zu schreiten (Abb. 10 u. 11).





Abb. 10 u. 11. Roland und Olivier. Am Domportal.

2. Verona unter den Berengars, den deutschen Kaisern bis zur Niederlage Friedrich Barbarossas.

(Die Kommune).

Berengar, Herzog von Friaul, ward im Jahre 888 zum König von Italien ausgerufen. Gegen seinen Gegner Guido von Spoleto verlor er die Schlachten an der Trebbia und bei Brescia. Berengars Hauptstütze in diesem Kriege war Verona, wo er seinen tapferen Freund Walfred zum Grafen eingesetzt. Das Waffenunglück Berengars ermutigte seine Vasallen zur Empörung, die ihrerseits Ludwig von Burgund zum Könige ausriefen. Gegen ihn mußte Berengar selbst Verona im Stich lassen, um in Bayern Hilfe zu suchen. Als der neue König Ludwig in der Stadt an der Etsch weilte, kehrte Berengar eines Tages unverhofft zurück, überraschte Ludwig, den er gefangen nahm, blenden ließ und darauf in seine Heimat zurücksandte. Einige Jahre später konnte Berengar, nachdem er die Fürsten besänftigt und sich nach Arnulfs Tode für ihn auch die deutschen Verhältnisse günstiger gestaltet hatten, endgültig die Herrschaft behaupten. Anfang des Jahres 915 ließ er sich durch Papst Johann X. in Rom sogar zum Kaiser krönen, bis er nach zahlreichen Kämpfen gegen die Sarazenen und den von diesen zu Hilfe gerufenen Rudolf II. von Hochburgund in Verona einer Verschwörung zum Opfer fiel. Die nun über Italien hereinbrechende Anarchie ging im Gleichschritt mit dem Verfall der Kultur. Neue Prätendenten erschienen auf dem Kampfplatz in der Gestalt Hugos von der Provence und seines Sohnes Lothar. Als diese sich glücklich mit ihrem Gegner Rudolf von Burgund geeint, erschien als Erbe, der die reife Frucht nach namenlosen Kämpfen pflücken konnte, der Enkel des ersten Berengar, Berengar II. von Ivrea auf dem Plan. Als Lothar im Jahre 950 an Gift gestorben war, versuchte Berengar seinem Sohne Adalbert die Hand der Witwe Adelheid zu verschaffen. Da sich dieselbe weigerte, wurde sie in ihrer Festung am Gardasee eingeschlossen, von wo sie unter vielen, von der Sage mannigfach ausgeschmückten Gefahren, glücklich nach Canossa in die Burg des befreundeten Markgrafen Azzo, einem Ahnherrn jener berühmten Markgräfin Mathilde, entkam. Von dort aus wandte sie sich hilfesuchend an Otto I. Dieser trat das Erbe an, indem er in Italien eindrang und sich in Pavia mit Adelheid trauen ließ. Mit diesem Schritte gab er kund, daß er gleichfalls auf die Hinterlassenschaft seines großen Vorgängers Karl Anspruch erhebe. Wie dieser so nannte sich auch Otto fortan König der Franken und Langobarden. Nachdem Berengar durch Karl von Lothringen zur Unterwerfung gebracht, erhielt er auf dem Reichstage zu Augsburg im Jahre

952 sein Reich als deutsches Lehen gegen einen jährlichen Tribut zurück. Von nun an ist Verona von neuem aufs engste mit dem deutschen Reiche verknüpft und hat in erster Linie die Mission zu erfüllen, den Kaisern die Heeresstraße nach dem Süden offen zu lassen. Von jetzt an sieht es ununterbrochen die deutschen Herrscher in seinen Mauern. Es war im Jahre 983, als Otto II. all seine Vasallen zu einer gewaltigen Versammlung in die Mauern Veronas berief. Alle Großen des Reiches waren vertreten, weltliche und geistliche Fürsten, Deutsche und Italiener. Und an der Seite des kaiserlichen Gemahls thronte Theophana, die schöne Griechin. Denn es galt hier, dem Sohne die Nachfolge zu sichern. Der König trug bereits den Todeskeim im Herzen. In Verona ward der junge dreijährige Otto einstimmig zum Nachfolger in der Herrschaft ausgerufen und seine Großmutter Adelheid, die Witwe Ottos I., zur Regentin über Italien eingesetzt. Wir kennen den politischen Traum Ottos III., der, als er frühreif mündig erklärt war, begeistert für die Größe des alten Rom, diese Stadt zur Hauptstadt seines Reiches machen wollte. Als man nach seinem frühen Tode, der ihn auf seinem Schlosse zu Paterno in der Nähe Roms ereilte, Arduin von Ivrea zum König über Italien ausrief, hielt Verona dennoch treu zur deutsch-imperialen Gewalt. Im Veroneser Gefilde erlitt Otto von Kärnten gegen Arduin die furchtbare Niederlage, von der ganz Deutschland widerhallte. Von nun an ward Verona wieder für wenige Jahre von Deutschland getrennt, bis Heinrich III. mit mehr Glück den Kampf gegen Arduin aufnehmen konnte. Es ist ein sonderbares Zeichen für Verona, daß diese Stadt in der Zeit, wo zum erstenmal sich wieder in dem übrigen Italien ein Zug von nationaler Stammesgemeinschaft bemerkbar macht, so treu zu den deutschen Kaisern steht. Diese Treue hat es auch dem unglücklichen Heinrich IV. in seinem verzweiflungsvollen Ringen gegen die römische Priesterherrschaft unentwegt bewahrt. Als die italienischen Bischöfe nach dem Tode Nikolaus' II. jenen Anselm von Lucca zum Papste (Alexander II.) wählten, war es ein Veroneser Bischof, der von einer, unter deutschem Einflusse stehenden Protestversammlung zum Gegenpapste ernannt wurde (Honorius II.). Auch als die lombardischen Städte für die Markgräfin Mathilde von Tuscien, die nicht ganz makellose Freundin Gregors VII., Partei ergriffen, stand Verona treu zum deutschen Heinrich. In jener Parteinahme der lombardischen Städte ist gewissermaßen zum erstenmal das Prinzip einer selbständig handelnden Kommune ausgesprochen. Darum wollen auch wir einen Augenblick bei Verona verweilen, um kurz den Ursprüngen der inneren Selbstverwaltung nachzugehen.

Es scheint, daß das deutsche Markgrafenregiment nie recht eigentlich einen starken Einfluß auf die innere Entwickelung der Kommune ausgeübt hat. Schuld daran waren in erster Linie die zahlreichen Wechselfälle des politischen Verlaufes der Dinge. Auch die Bischöfe, die so oft in den Zeiten der deutschen Kaisermacht in ihrem Handeln als die wahren Repräsentanten der städtischen Gemeinde erscheinen könnten, haben doch nie eine größere Bedeutung für die politische Entwickelung der Ereignisse besessen. Gerade in jener Zeit des gewaltigen Ringens zwischen Imperium und Kirche finden wir die ersten Spuren, die auf eine Selbständigkeit der Veroneser Gemeinde schließen lassen. Im Jahre 1136 werden zum erstenmal drei städtische Konsuln erwähnt und im Jahre 1140 gibt es deren schon sechs. Das sind An-

zeichen, die auf ein Adelsregiment innerhalb der Stadt schließen lassen. Gelegentlich hört man auch von einem städtischen Parlamente, unter dem in diesen Tagen noch das gesamte Volk verstanden werden muß; denn einen „Consiglio maggiore", wie wir ihn späterhin finden, gab es damals noch nicht. Schon unter dem Regimente der Konsuln stand ein Rektor über den anderen. Das ist der springende Punkt, der die bald darauf sich vorweisende Einrichtung eines Podestà, den man fortan als das eigentliche Haupt der Kommune ansah, fast logisch erklärt. Eine sichere Erwähnung eines Podestà von Verona existiert zum erstenmal aus dem Jahre 1169. Die Macht eines solchen haben wir uns keineswegs als unbeschränkt vorzustellen; im Gegenteil war sie im Anfang wenigstens nur sehr gering und meist von kurzer Dauer. Es mußte immer ein Fremder sein, der dieses Amt erwarb. Die wahre Gewalt repräsentierten bislang noch die ersten mächtigen Adelsgeschlechter, von denen als das einflußreichste in der Geschichte des frühen veronesischen Mittelalters die Sambonifaci erscheinen, die späterhin in den blutigen Kämpfen zwischen Ghibellinen und Guelfen eine hervorragende Rolle spielten. — Immerhin kann man begreifen, daß das Amt des Podestà, einmal in die Hände eines zähen, energischen, unerschrockenen Kriegers gelegt, den bürgerlichen Freiheiten dennoch leicht gefährlich werden konnte. Denn der Schritt vom Podestà zum Gewalthaber über die Stadt konnte unter Umständen nur sehr gering sein, wie wir es später ja tatsächlich bei Ezzelino da Romano sehen werden. Ein demagogischer Charakter, wie wir ihn wohl in anderen Städten finden, hat der Selbstverwaltung von Verona immer fern gelegen. Man fühlt, daß es in erster Linie die ganze Macht der Persönlichkeit sein mußte, die hier imstande war, tiefgreifende Veränderungen hervorzubringen. So schaut uns hier, indem wir unsere Gedanken weiter spinnen, schon der grauenvolle Ezzelino, wie ein Gespenst aus finstrer Nacht gezeugt, entgegen, so verklärt sich uns hier schon vorahnend auch die glänzende Herrschergestalt Cangrandes della Scala.

Wir können hier nur flüchtig die weitere Stadtgeschichte von Verona verfolgen. So wenden wir uns direkt — ohne bei den Kreuzzügen zu verweilen, die unbedeutende Spuren auch in Verona zurückgelassen — sofort dem Zeitalter Friedrich Barbarossas zu. Es beginnt damit ein wichtiger Abschnitt in der Geschichte der oberitalienischen Städte. Denn Friedrichs gewaltiger Kampf gegen Mailand ist mehr als symbolisch für den Umschwung, der sich auf italischem Boden vollzogen. Es scheint, als ob Verona schon zu Beginn dieses Kampfes auf seiten der italienischen Stammesgenossen gestanden habe. Die italienischen Quellen aus dieser Zeit weichen in dieser Frage zu sehr von den deutschen ab, als daß wir hier mit Sicherheit eine Entscheidung treffen könnten. Jedenfalls weilte der Kaiser bereits auf seinem ersten Römerzuge, der an das tragische Schicksal Arnolds von Brescia erinnert, in Verona und auch zu Beginn des zweiten italienischen Zuges waren die Bürger von Verona gezwungen, in die Hände der kaiserlichen Stellvertreter Otto von Wittelsbach und Reinhold von Dassel den Treueid zu leisten und Unterstützung gegen Mailand zu versprechen. Bei diesem nun beginnenden gewaltigen Ringen, dem gewaltigsten, das das Mittelalter vielleicht gezeitigt, dürfen wir hier nicht ausführlicher verweilen. Die Schilderungen der Chronisten italienischen Blutes sind voll schwarzer Farben. Man erfährt mit Schrecken von den furchtbaren Wand-

lungen, die sich in der einst so blühenden Lombardei vollzogen, wo die kaiserlichen Beamten unmenschlich hausten, alle Habe raubten, Frauen schändeten und selbst Kinder knechteten. Nur so kann man den Aufschrei der Empörung begreifen, der nach dem Fall des stolzen, heldenmütigen Mailand das Land durchzitterte und auch an den Toren von Verona wiederhallte. Es ist ein Ehrenblatt im Buche der Geschichte der italienischen Städte, das von der Erhebung Norditaliens berichtet, ein Zeichen, daß mit einem Male all jene kleinen Gemeinwesen, die jahrhundertelang unter den immerfort von Norden neu hereinbrechenden Stürmen, äußerlich gesehen, fast nur ein Dämmerdasein geführt zu haben scheinen, mit einem Male zu stolzem Selbstbewußtsein in Freiheitssinn und einem glühenden Patriotismus erwacht waren. „Um jeder Unterdrückung ein Ziel zu setzen," so berichtet der italienische Geschichtsschreiber Bosone, „verbanden sich die Venezianer mit den Paduanern, Veronesen und den Einwohnern von Vicenza zu einem Bunde, den er die „Societas Veronesis" nennt, ein Beweis, daß er in Verona seinen Mittelpunkt hatte (1164). Als Friedrich die Kunde davon erhielt, versuchte er zuerst durch Gesandte zu vermitteln; dann brach er von Pavia auf. Fünf Tage lang standen sich die feindlichen Heere im Veroneser Gebiete bei Vigasio gegenüber, ohne daß es zu einer Schlacht kam. Durch die Eroberung der kaiserlichen Festung bei Rivole wurden die Veronesen noch Herren der Pässe von Chiusa, die sie auch besetzt hielten, als Friedrich im Jahre 1166 zum dritten Male nach Italien zog. Während der Kaiser nach dem glänzenden Siege bei Tusculum über die Römer in der alten Welthauptstadt einen einzigen Tag reinen Glückes genoß, hatten im Norden die lombardischen Städte von neuem ihr Haupt erhoben. Der Bund von Cremona umfaßte die Städte Venedig, Verona, Vicenza, Padua, Treviso, Ferrara, Cremona, Brescia, Bergamo, Milano, Piacenza, Lodi, Parma und Mantua. Er erhielt den Namen „Concordia" und sollte zwanzig Jahre dauern. Ein Kollegium von Rektoren, aus Vertretern der Städte bestehend, stand an der Spitze desselben. Im Jahre 1169, vor Barbarossas letztem Zuge, umfaßte er die Lombardei, Venetien, die Marken und die Romagna. Mit dem Siege bei Legnano, an dem die Veronesen direkt nicht teilnahmen, ist Friedrichs Schicksal endgültig besiegelt. Die italienische Kommune als solche stand damals auf dem Höhepunkte ihres Glanzes; denn noch nicht war das Zeitalter der Gewalthaber angebrochen. Der Waffenstillstand von Venedig 1177, der Friede von Konstanz 1183 bedeuten das Ende des Kampfes, in dem die deutsche Kaisermacht unterlegen war.

Die ganze erzgepanzerte Zeit hat im Bilde von Verona leider nur geringe Erinnerung hinterlassen. Im Inneren befestigte man die Paläste und sicherte sie durch mächtige Warttürme, von denen der schönste, derjenige der Lamberti, der ja noch heute in gewissem Sinne das Wahrzeichen von Verona ist, im Jahre 1172 begonnen ward. Herrlicher sind die Werke, die der Frieden und der gläubige Sinn des Volkes geboren. Ihren Ursprüngen sind wir im Verfolgen der geschichtlichen Ereignisse zum Teil schon vorausgeeilt.



Abb. 12. Basilika S. Zeno Maggiore.

3. Die Veroneser Kunst im Zeitalter des romanischen Stiles.

(S. Zeno — Der Dom — S. Maria Matricolare — S. Giovanni in Fonte — S. Lorenzo — SS. Apostoli — S. Stefano — San Fermo Maggiore.)
Die Plastik — Erste Spuren der Malerei.

Der Lokalheilige von Verona ist San Zeno, eine ehrwürdige Bischofsgestalt mit langem weißen Vollbart. Die Legende berichtet von ihm Wundertaten, die er unter dem Kaiser Gallienus vollbracht habe: Als alle menschliche Kunst einst versagt habe, die von einem Dämonen besessene Tochter des Kaisers zu heilen, da habe man schließlich den heiligen Zeno herbeiholen lassen, der das Wunder sofort vollbrachte. Zum Danke habe ihm der Kaiser seine goldene Krone angeboten, die aber der heilige Mann zurückgewiesen. Aber er habe sich als Belohnung ein Marmorgefäß ausgebeten, das der Dämon gezwungen war nach Rom und wieder zurückzubringen. Diese legendenhafte „Coppa" steht heute — als Weihwasserbecken benutzt — im Inneren der Basilika von S. Zeno dicht beim Eingange. — Man muß schon früh dem ehrwürdigen Heiligen in Verona eine Kirche geweiht haben; denn bereits aus der Zeit des Königs Pipin, des Sohnes Karls des Großen, wird berichtet, daß dieser Fürst der Überführung der Leiche des Heiligen in seine neue Wohnstätte beigewohnt habe.

Otto I. verweilte bei seinem Aufenthalte im nahen Benediktinerkloster, das von jeher der Ort gewesen ist, wo die deutschen Kaiser in Verona zu verweilen pflegten. An diese ehrwürdige, historisch denkwürdige Stätte erinnert heute nur noch der trutzige Festungsturm, der einst dicht neben dem Kloster, links von der Basilika aufragt (Abb. 12). Er deucht uns im Gegensatz zu der friedlichen Gottesstätte fast wie der Inbegriff des jahrhundertelangen blutigen Ringens, das die Priester von Rom über die italische Erde heraufbeschworen. Die Basilika von San Zeno in ihrer jetzigen Form stammt in ihren Anfängen wohl aus dem beginnenden 11. Jahrhundert; denn es sind uns Nachrichten vom Bauherrn derselben und zahlreiche Daten erhalten, die mit Sicherheit Schlüsse gestatten. Man nennt sie den schönsten romanischen Bau Oberitaliens und man sagt damit noch zu wenig. Ich kenne keine Kirche aus dieser Zeit auf italischem Boden, die sich überhaupt an Stilreinheit und edlem Eindruck mit dieser Basilika vergleichen ließe (Abb. 12). Was hier so überaus künstlerisch wirkt, ist nicht das Detail, es ist der Gesamteindruck. Um den zu erfassen, muß man auf den weiten Platz zurücktreten, der sich vor der Kirche ausdehnt. Dieser wundervolle, in wechselnden Bändern farbigen Gesteins aufgebaute Campanile, der so schlank und stolz in die Höhe ragt, bis sich im oberen Stockwerk zwei übereinander liegende Galerien romanischer Rundbögen als Fensternischen öffnen! Er steht nur ein wenig abseits, rechts von der Stelle, wo im Inneren sich der Chor erhebt, aber er verwächst so eng mit



Abb. 13. Inneres von S. Zeno Maggiore.

dem Gesamtbilde. Er scheint wie ein starker Bruder, der die in stolzer Schönheit sich weisende Schwester bewacht. Die beigegebene Abbildung überhebt uns der Mühe, auf die Gesamtanlage der Fassade näher eingehen zu müssen, da wir noch ausführlich genug bei ihren Einzelteilen verweilen werden. Das eigene künstlerische Fühlen eines jeden mag sich ganz in den Zauber dieses Bildes hineinleben. Das Innere (Abb. 13) dieser Kirche, in das wir auf zehn Stufen hinabsteigen, ist in seinen reinen romanischen Formen der Abglanz der äußeren Fassade. Die Anlage ist dreischiffig; die Holzdecke nach Analogie von S. Fermo Maggiore erst eine

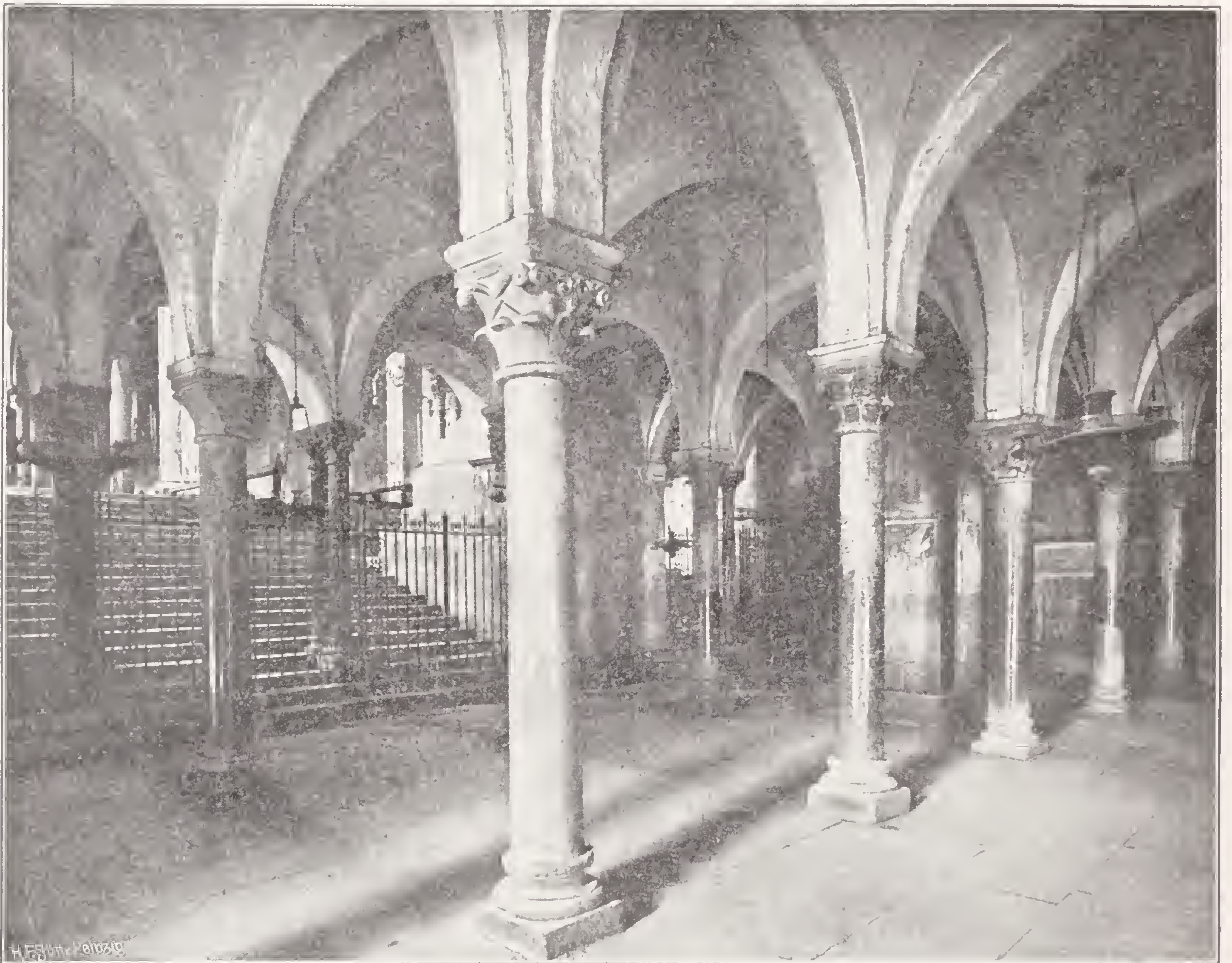


Abb. 14. S. Zeno Maggiore. Die Krypta.

spätere Zutat; denn die flachen Steinbalken, die das Ende der Pfeilerbündel miteinander verbinden und ursprünglich unzweifelhaft als Stütze der Deckenanlage gedient haben, belehren uns, daß dieselbe ganz stilgerecht im Sinne der altchristlichen Basilika gedacht war. In der Stütze des breiten Mittelschiffes wechseln Säulen, in deren Kapitälen zum Teil noch die alte Tiersymbolik sehr gut nachklingt, mit mächtigen Pfeilerbündeln (Abb. 2). Der von einer Krypta unterwölbte Chor ist erhöht; anfangs noch in der Breite der Gesamtanlage gedacht, verengt er sich am Hochaltar und läuft eng — in der Breite des Mittelschiffes — auf die fünfeckige Apsis zu, die von einer Halbkuppel überkrönt wird. Kleine romanische Doppelfenster sowohl in den Wänden des Mittel- wie des Querschiffes geben gerade genug Licht, um den Zauber einer mystischen Dämmerung nicht ganz fortzunehmen.

An den halbkreisförmigen Bogen romanisch-byzantinischen Stiles, die zur Krypta hinabführen, sind besonders die ornamentalen Verzierungen künstlerisch von Wert, da sie fast noch rein an die langobardische Ornamentik anklingen. Die Pfeilerbündel des Chores haben die Decke durchbrochen, die von zahlreichen zierlichen Säulen mit zum Teil recht originellen Kapitälen gestützt wird. An einem Kapitäl, das links die Bogen des Kryptaeinganges stützt, lesen wir folgende Inschrift: „Adimanus de S. Georgio me fecit". Damit haben wir wohl den Erbauer der Krypta vor uns, deren Ursprung mit Sicherheit ins 9.—10. Jahrhundert zurück-

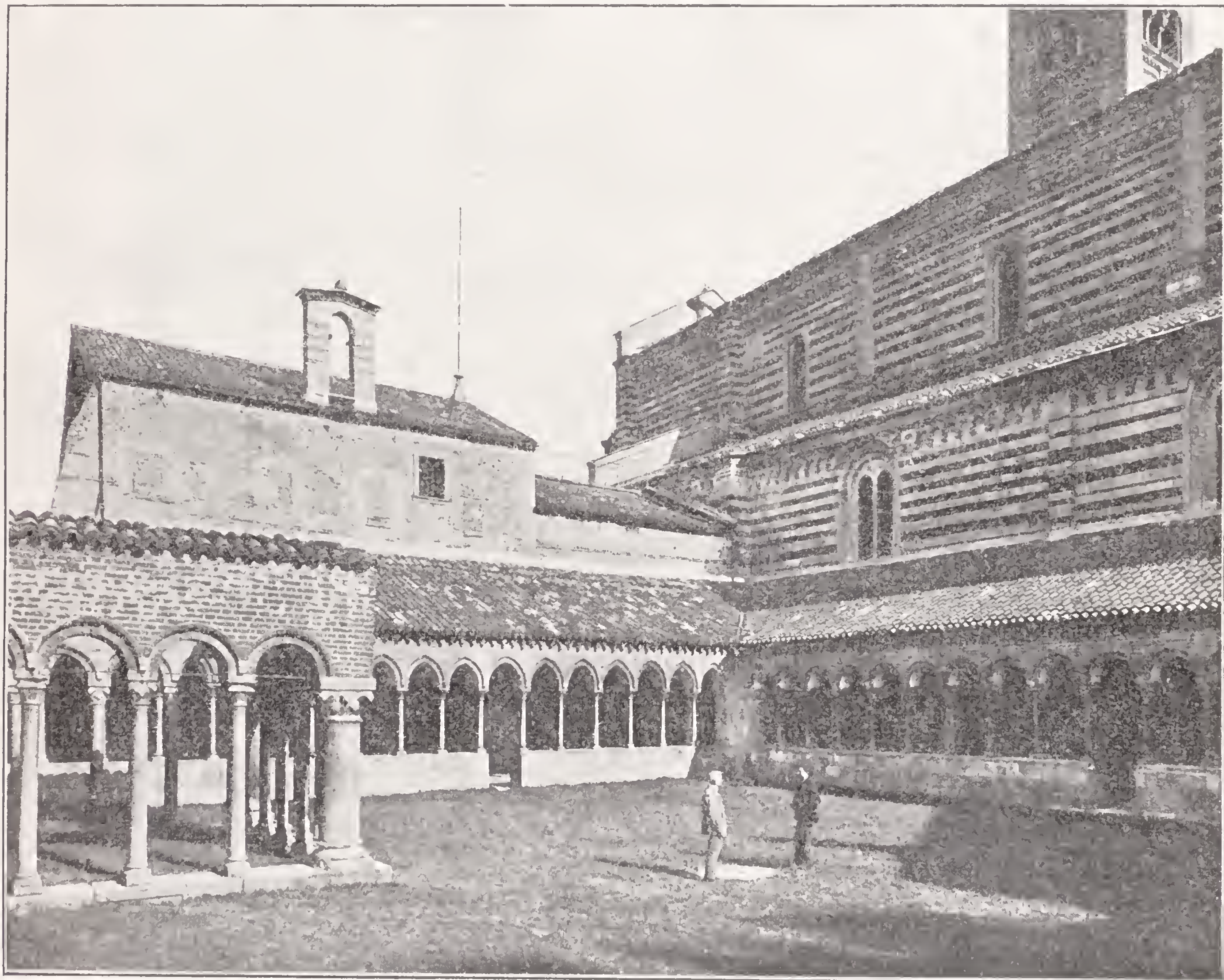


Abb. 15. S. Zeno. Klostergang.

zuverlegen ist, während der Chorneubau erst aus dem 13. Jahrhundert stammt. Ob sonst noch etwas diesem Meister Adimanus, vielleicht noch ein Teil der Reliefbekleidung des Portals, zuzuschreiben ist, muß dahingestellt werden. Die Krypta (Abb. 14) ist von Kreuzgewölben überdacht. Neben der Kirche befindet sich ein wundervoller Kreuzgang (Abb. 15), dessen offene Hallen von paarweis geordneten Säulen mit romanischen Kapitälen, worüber sich die zierlichen Rundbogen spannen, getragen werden. Diese Anlage stammt noch aus dem 12. Jahrhundert. Sie ist aber ungleich künstlerischer empfunden, als all die anderen romanischen Chiostri, von denen Verona eine stattliche Anzahl besitzt. Interessant sind hier vor allem die zahlreichen Adelsgräber, auf deren Inschriften es zum Teil an frischem Humor nicht mangelt. Schreiten wir nun wieder zurück auf die

Piazza und wenden noch einmal unseren Blick der Fassadenanlage zu. In der eigenartigen Portalanlage fühlen wir sofort eine künstlerische Verwandtschaft mit derjenigen des Veroneser Domes und denjenigen von anderen norditalienischen Städten wie Parma, Ferrara und Piacenza*). Tatsächlich haben wir hier in dem Meister Nicolaus ein und dieselbe schöpferische Persönlichkeit vor uns. In der ganzen Anlage ist das Portal von S. Zeno (Abb. 16) nicht so fein erdacht wie

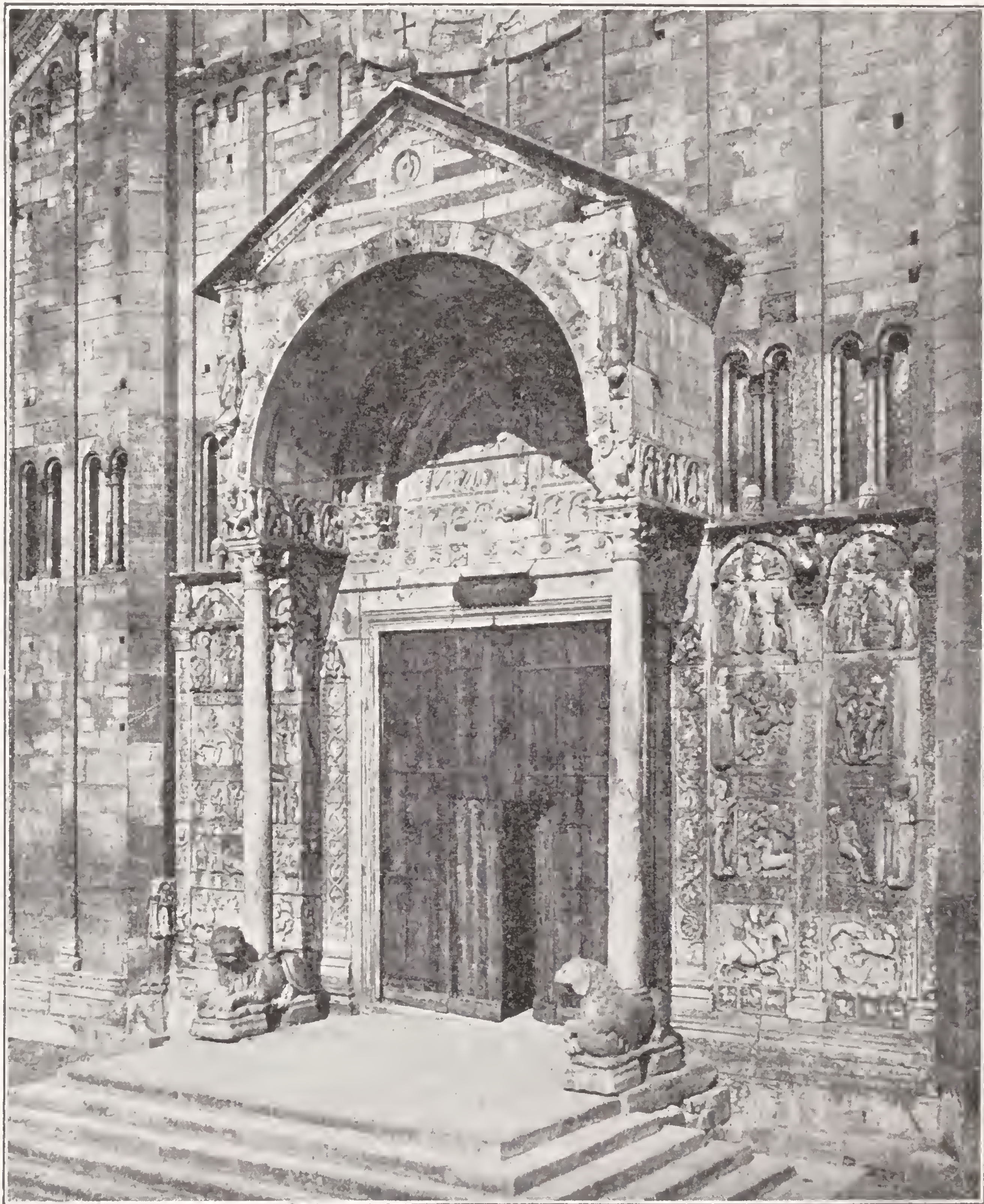


Abb. 16. S. Zeno. Hauptportal.

die Portale der anderen Kirchen. Der Vorbau ruht auf zwei Säulen, die ihrerseits auf den Rücken von löwenähnlichen Tieren stehen, die ein Wild in den Klauen halten. Über diesen Säulen wölbt sich ein Tonnengewölbe, das den giebelförmigen Oberbau trägt. Die Architrave, auf denen das Tonnengewölbe aufsitzt, sind an der Stirnseite mit zwei kauernden Männern, die mit ihrem Nacken und erhobenen Händen den Oberbau halten, geschmückt, ähnlich wie wir sie auch

*) Siehe M. Gg. Zimmermann, „Geschichte der italienischen Plastik im frühen und späten Mittelalter".

an dem Domportale finden werden. Reiche Reliefverzierungen versuchen den künstlerischen Eindruck zu steigern. Rankenornament umwindet das Tympanonfeld, wogegen die beiden Seiten jedes Architraves in flachem Relief unter Rundbogenarkaden die Figuren der zwölf Monate (mit März beginnend) in symbolischer Gestaltung zeigen. Die Fassadenwand des Oberbaues ist in dem Rundbogen durch Rosetten und Tiere verziert. Über der in einem Dreiecksgiebel abschließenden

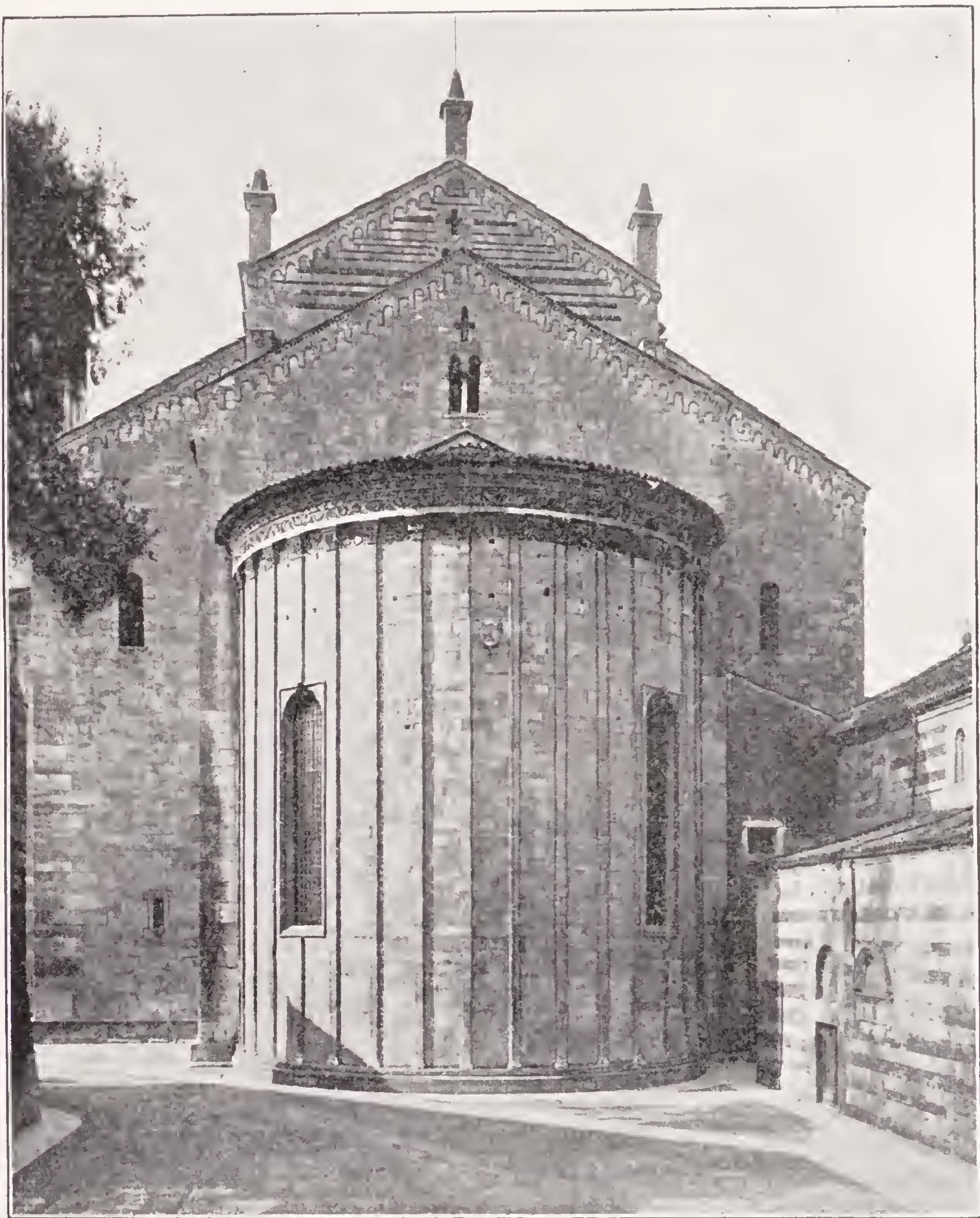


Abb. 17. Apsis der Kathedrale.

Fassade des Oberbaues ist in der Mitte die Hand Gottes abgebildet mit der Inschrift:

„Dextra Dei Gentes
Benedicat Sacra Petentes."

In den beiden Lünetten, welche die senkrechten Reihen der Relieffelder oben abschließen, sind links ein Kentaur, der einen Drachen mit der Rohrflöte schlägt, rechts ein Esel, der Zither spielt, dargestellt. Wahrlich, es mag ein sarkastischer Kopf gewesen sein, der diese tiefe Symbolik erfunden. Zu beiden Seiten und zwischen den Rundbögen ragen die Halbfiguren von Löwen hervor. (Über die Plastik im einzelnen werden wir später noch zu sprechen haben, ebenso über die

Bronzetüren.) Meister Nicolaus, der als der Erbauer dieses Portales nachgewiesen ist, hat dasselbe in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts unter starker Inanspruchnahme von Gehilfenhänden vollendet.

Die Erinnerung an diesen Meister führt uns logisch weiter zum Dome von Verona. Er hat nur äußerlich noch die Formen des romanischen Stiles (bis auf die Fenster der Fassade, die ein Werk späterer Zeiten sind), doch diesen im

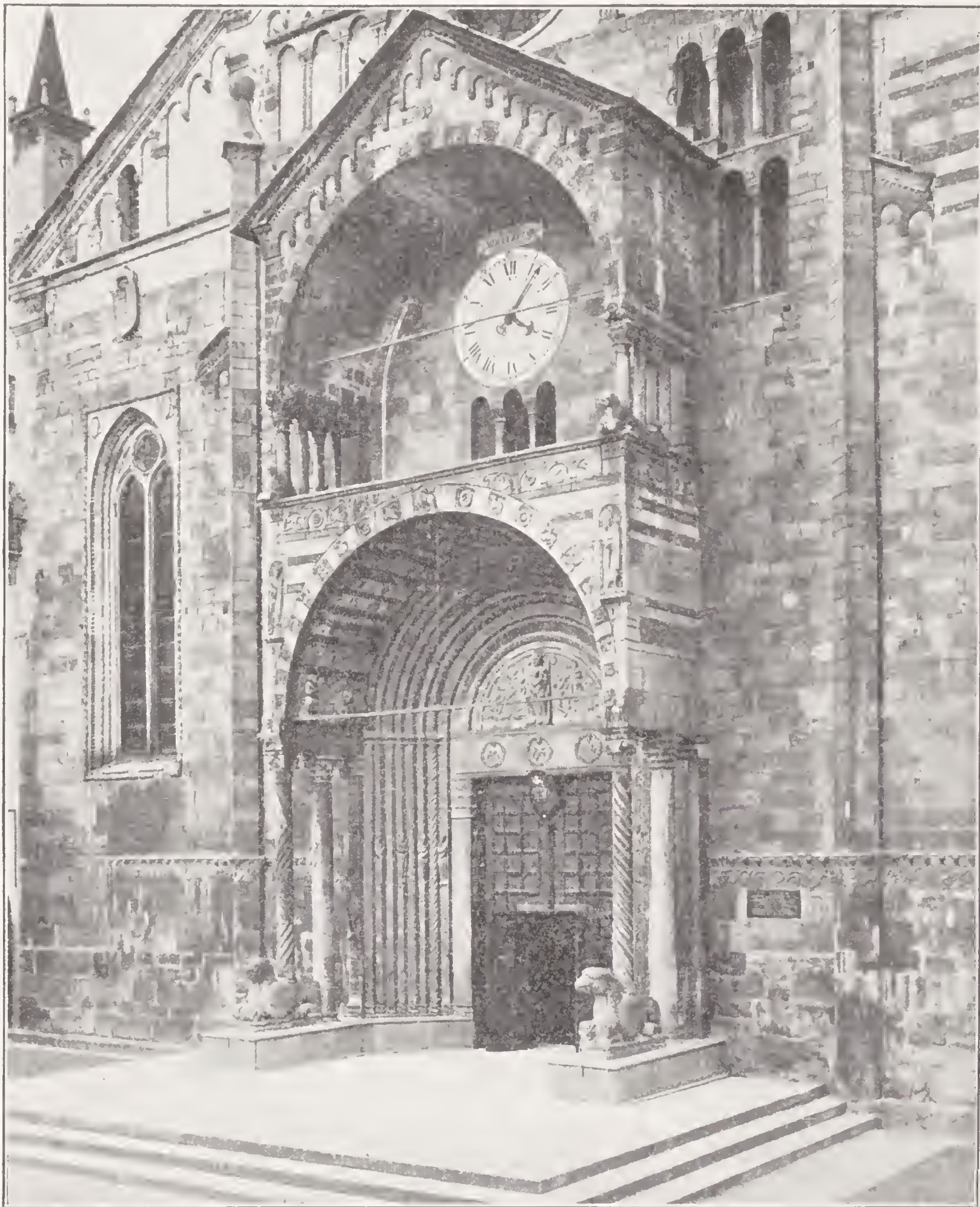


Abb. 18. Hauptportal der Kathedrale.

ganzen rein und unverfälscht erhalten. In dieser Uranlage stammt auch er aus dem 12. Jahrhundert. Das Innere ist später in streng gotische Formen umgewandelt worden. Er ist gleichfalls eine dreischiffige romanische Basilika mit runder Apsis (Abb. 17), deren zierliche Pilasterstreifen wie das fein ornamentierte Rundgesimse besondere Beachtung verdienen. Auch am Dome wird wie an S. Zeno durch die in Streifen gegliederte Verwendung des Materials eine besonders malerische Wirkung erzielt. Am Portalbau des Domes weist sich aus einer Inschrift Meister Nicolaus als Schöpfer, denselben, den wir an S. Zeno bereits kennen gelernt.

Gerade der Vergleich zwischen diesen beiden charakteristischen Portalanlagen ist besonders interessant; denn es will scheinen, als habe Nicolaus am Dome aus vollster Kraft seine künstlerische Meisterschaft bezeugt, als sei er ausgereifter in seinem Können.

Der Vorbau (Abb. 18) ruht hier auf vier Säulen, deren vordersten, reich kanneliert, auf den Rücken von greifenartigen Tieren stehen. Über den Kapitälen

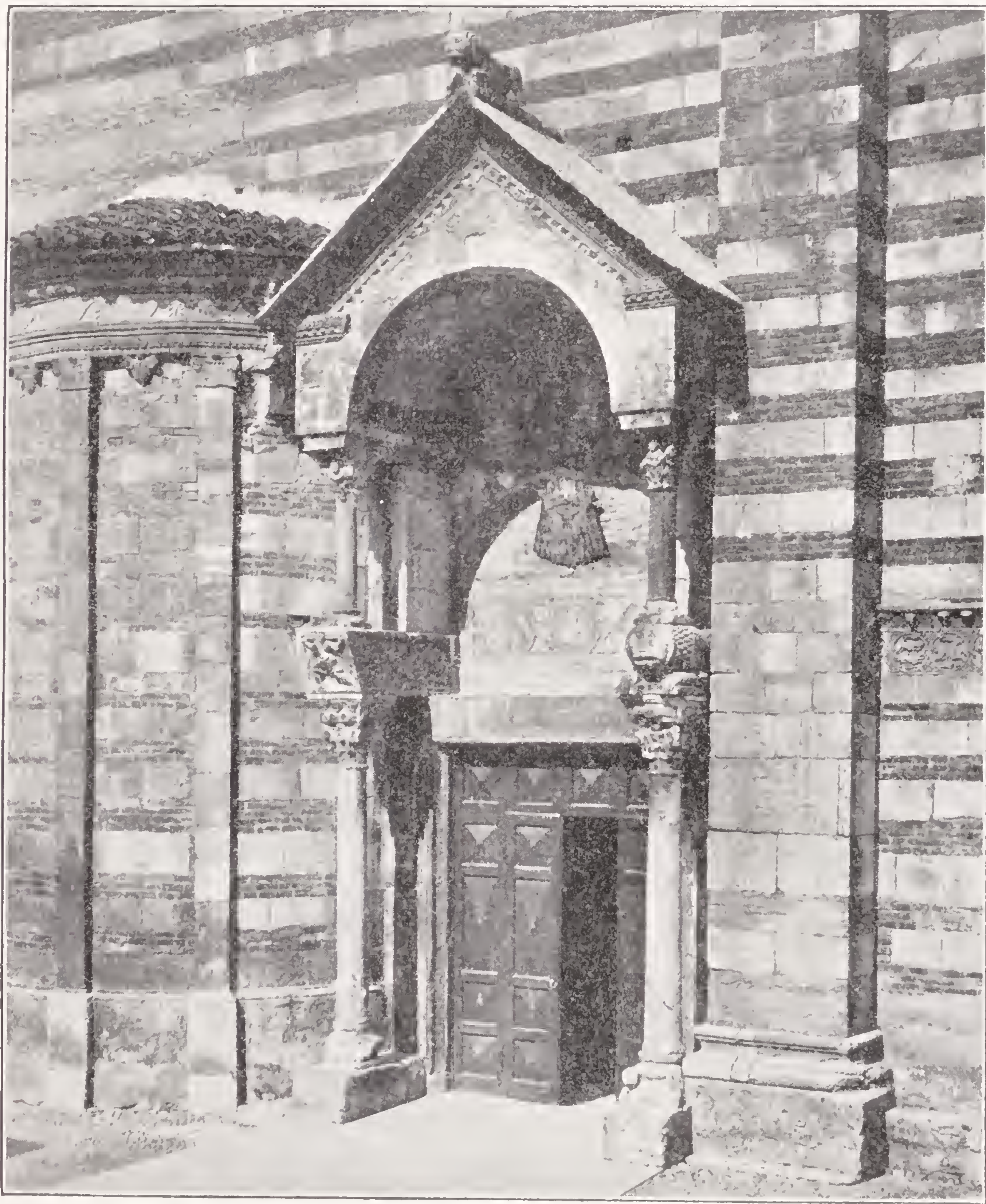


Abb. 19. Seitenportal der Kathedrale.

befinden sich wie an S. Zeno kauernde Träger. Im Gegensatz zu San Zeno haben wir an diesem Portal einen Doppelbau vor uns, dessen oberste Hälfte auf je vier kleineren Säulen ruht, von denen die vordersten gleichfalls wieder auf Tieren aufstehen. Über ihnen erhebt sich in der Form eines Dreieckgiebels, jedoch reicher verziert, rundbogenförmig ausgeschnitten, der Oberbau der Portalfassade. Was dieses Portal in seinen Einzelheiten von dem von S. Zeno vornehmlich unterscheidet, ist der feinsinniger empfundene ornamentale Schmuck. In den Medaillen über der Tür sind drei gekrönte Frauen dargestellt, in denen man fälschlich Glaube,

Liebe und Hoffnung vermutet hat. In Wirklichkeit sind es drei Königinnen, von denen man zwei als Bertranda, die Mutter Karls des Großen und Ermangard, das Weib des Desiderius, identifizieren kann. Im Tympanon befindet sich im Relief eine Madonna, in, wie es scheinen will, kriegerischer Umgebung (die drei Weisen sind zu Pferde angelangt), die an die Tympanondarstellung von S. Zeno gleichfalls stark anklingt und uns unter dem Abschnitt Plastik noch interessieren wird. In der Pilasterverzierung zu Seiten der Tür stehen auf jeder Seite vier Prophetengestalten; an den vordersten Pilastern, die in der Fassade liegen, sind die Reisigen Karls des Großen, Roland und Olivier, dargestellt (Abb. 10 u. 11). Sie stammen



Abb. 20. Hof im Pal. Vescovile.

wahrscheinlich von einem älteren Bau*). Unter dem schmalen Gesims, welches den oberen Abschluß des unteren Stockwerks bildet, zieht sich ein schmaler Rundbogenfries hin, in dem eine Jagd dargestellt ist. In der Rundbogenumrahmung sind guirlandentragende Genien dargestellt, die stark an die Antike anklingen. — Interessant ist noch das südliche Seitenportal des Domes (Abb. 19), das man vielleicht als Vorstufe zu dem Hauptportal ansehen darf. Auf zwei Säulen mit reich verzierten Kapitälen liegen zwei Stützen, von denen die eine in Gestalt eines Löwen gebildet ist. Auf diesen wiederum ruhen zwei kleinere Säulen, deren Kapitäle Menschengebilde zeigen und auf diesen setzt sich der Oberbau auf, der

*) Nach der Meinung Zimmermanns a. a. O. —

nur eine rein architektonische Verzierung hat. Auf der Spitze des Giebels liegt ein kauernder Löwe.

Nördlich an die Kathedrale stößt die um ein Bedeutenderes ältere Kirche von St. Maria Matricolare, deren Name auf den Dom übergegangen ist. Sechs Säulen mit lombardisch-byzantinischen Kapitälen stützen die Deckenwölbungen.

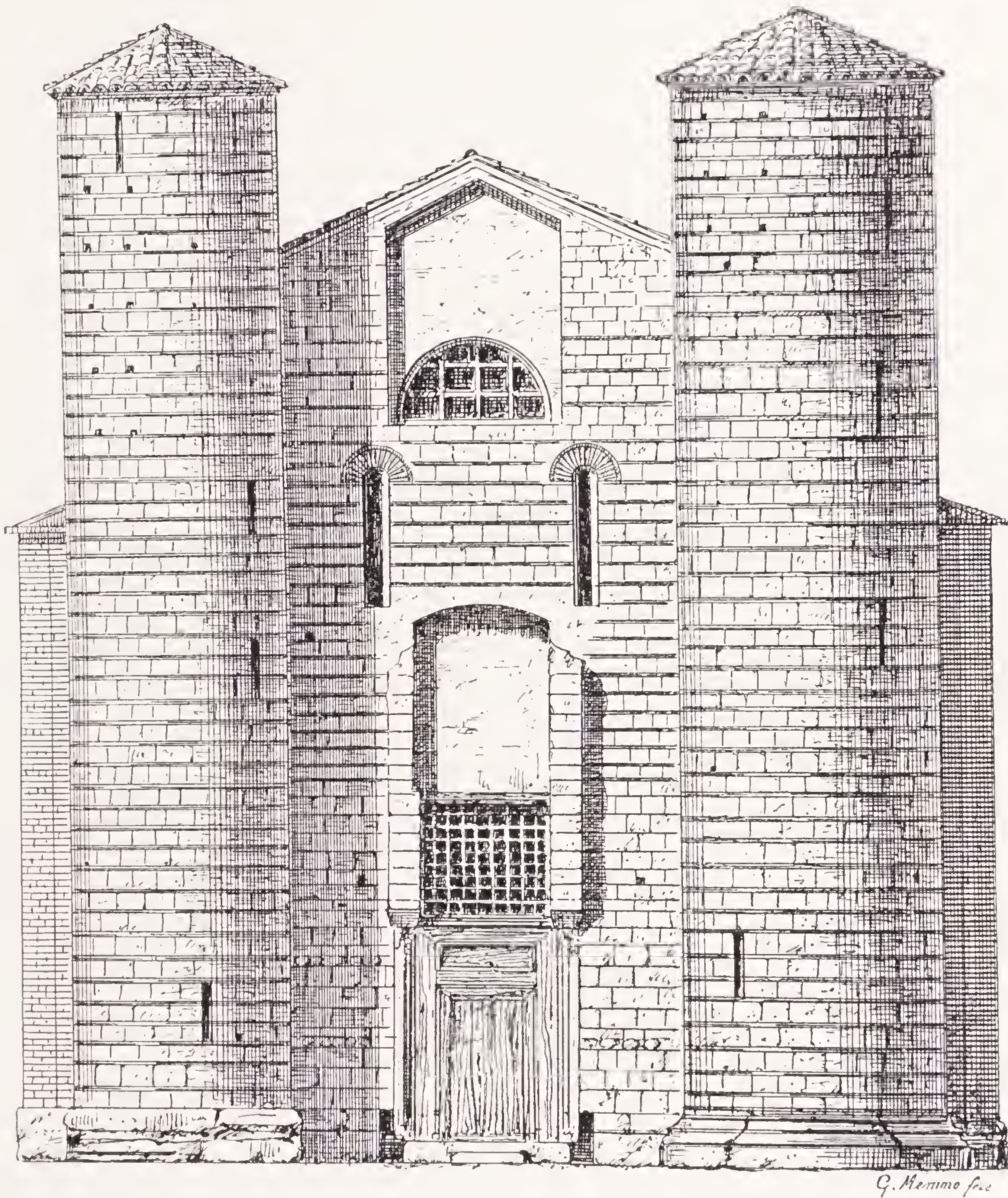


Abb. 21. Fassade von S. Lorenzo.

Durch einen Hofraum gelangt man weiter in das Baptisterium von S. Giovanni in Fonte, dessen ältester Bau im Jahre 1116 durch ein Erdbeben zerstört wurde. Bischof Bernhard ließ es in den Jahren 1122—1135 wiederaufbauen. Es nimmt in der Veroneser Kunst eine hervorragende Stellung ein durch das in ihr befindliche oktogone Taufbecken (siehe Seite 38). Die Anlage entspricht einer dreischiffigen Basilika in kleinen Dimensionen mit runder Apsis. Vom Hofe des hinter dem Dom liegenden Palastes Vescovado, dessen Säulenhalle gleichfalls romanisch ist, hat man einen überaus malerischen Prospekt über den Dom und seine Nebenkirchen (Abb. 20).

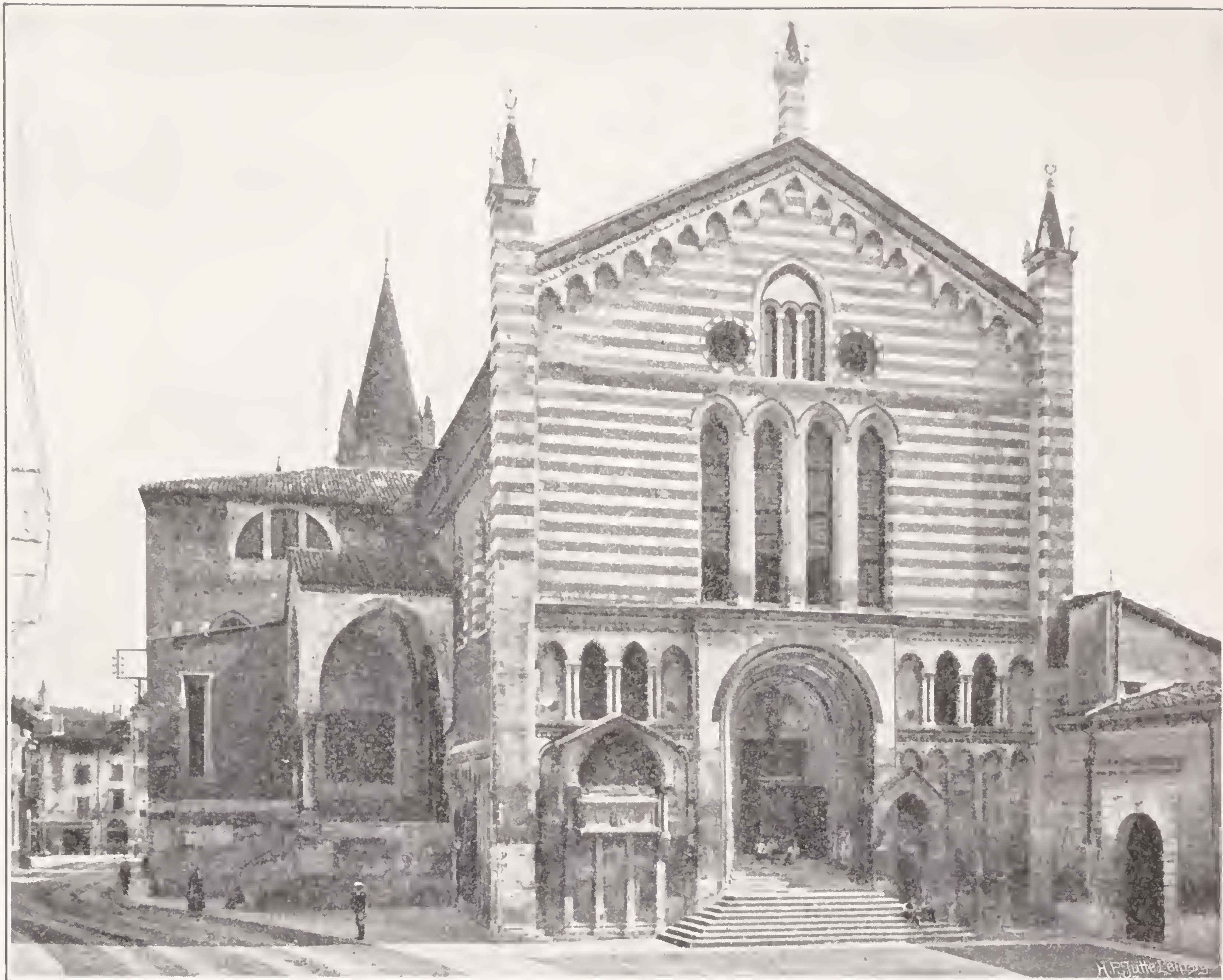


Abb. 22. S. Fermo Maggiore.

Eine romanische Kirche von eigenartigem Reize ist die Chiesa di S. Lorenzo (gegenüber Pal. Bevilacqua), die erst in unseren Tagen mit feinem Zartgefühl in ihre alte Form zurückgeführt wurde. Auch sie ist eine dreischiffige Basilika mit runder Apsis (Abb. 21). Wie in S. Zeno wechseln als Träger des Mittelschiffes Säulen mit Pfeilern. Vor dem Chor laden rechts und links viereckige Seitenkapellen aus. Emporen, als romanisch empfundene Loggien gedacht, ragen über den Seitenschiffen, die erst einen Übergang vom Tonnen- zum Kreuzgewölbe zeigen, empor und verkleinern sich zu beiden Seiten des Chores. Sie sind interessant, weil sie uns damit noch einen Einblick in den Kultus der ersten Christengemeinden geben, die die scharfe Trennung von Männern und Frauen bei der Andacht vorschrieben und eben aus diesem Grunde die Emporen erfanden, zu denen ein Zugang von außen führte. Interessant aber ist auch diese Kirche, deren Alter schwer festzustellen ist, jedenfalls aber weiter als S. Zeno zurückliegt, durch die beiden primitiven Türme, welche die Fassade flankieren. Das erinnert an den romanischen Stil des deutschen Nordens, wie wir ihn z. B. in St. Gereon in Köln in nur weit größerem Maßstabe ausgeprägt finden. Es ist dies ein Beweis für das Alter der Kirche, die sozusagen von dem spezifisch italienischen Basilikenstil ein wenig entfernt steht. Wer weiß, ob nicht mit den ersten deutschen Kaisern ein Architekt aus dem Norden nach Verona gekommen, der den Grundriß dieser Kirche vielleicht geliefert hat.

Wenige Schritte weiter führt der Weg zu der Chiesa SS. Apostoli, deren

Ursprung gleichfalls bis in den Anfang des 11. Jahrhunderts zurückreicht. An ihren romanischen Stil erinnert nur noch der wenig graziöse Campanile und die Apsis, deren Formen durchweg roh sind. Hinter dieser Kirche liegt die ältere von St. Foska und St. Teuteria, die die Gebeine dieser beiden Heiligen birgt und zu der man auf einigen Stufen hinabsteigt. Sie soll bereits im Jahre 751 geweiht sein und wir hätten somit hier vielleicht die älteste Veronneser Christenkirche nach SS. Siro e Libera und vielleicht auch nach S. Stefano vor uns. Damit gewinnt sie auch für uns einiges Interesse. Sie ist vornehmlich die Grabkirche der Bevilacqua gewesen, deren herrlicher Palast ganz in der Nähe steht.

Ein Bau von schwer zu ermittelndem Alter ist die Kirche von S. Stefano auf dem linken Etschufer, in der wir eine Pfeilerbasilika mit Polygonkuppel aus romanischer Zeit vor uns haben. In der Krypta gibt es eine Anzahl wichtiger altchristlicher Sarkophage — auch befindet sich in dieser Kirche neben anderen Kunstschätzen das Grab der jüngeren Placidia. Uns interessiert vor allem der Stil dieser Kirche, die in ihrer Etagenanlage einzig ist. Über der tiefliegenden Krypta erhebt sich der Chor, doch erst hinter einem merkwürdigen Umgang, der gewissermaßen das Hochparterre vorstellt. Hinter dem über diesem liegenden Hochaltar windet sich abermals ein erhöhter Umgang herum, in dessen Mitte sich der alte steinerne Bischofssitz, einfach in den Formen, aus dem Jahre 1008 stammend, befindet. So können wir also über der Krypta drei verschiedene Etagen unter-



Abb. 23. Inneres von S. Fermo Maggiore.

scheiden, deren mittelste durch den eigentlichen Hochaltar gebildet wird. Vielleicht reichen die ältesten Teile dieser Kirche, der Chor und die Krypta, noch bis in die Zeit des großen Theoderich zurück. Von dem Anonymo Valesianus, dem Schriftsteller aus dieser Zeit, hören wir, daß damals infolge des Katholikenhasses, der unter den arianischen Goten ausgebrochen sei, ein Oratorio di San Stefano zerstört worden sei. Ob damit unsere Kirche gemeint ist, oder vielleicht jenes noch heute stehende Oratorio di San Stefano, dessen Anlage aber auf eine spätere Zeit weist, das vielleicht nach jener ersten zerstörten Kirche wiederaufgebaut wurde, muß dahingestellt bleiben; wir möchten eher vermuten, daß wir in S. Stefano, unweit von den Trümmern des Gotenpalastes gelegen, die Veroneser Hofkirche des Königs Theoderichs vor uns haben. Es kann diese Meinung naturgemäß nur eine Hypothese sein, die jeder das Recht hat, sofort zu verwerfen.

Wenn wir hier schon der Kirche von S. Fermo Maggiore (Abb. 22) gedenken, die doch zum größten Teil ein gotischer Franziskanerbau ist, so rechtfertigt das ihr Gründungsjahr 1065. Tatsächlich bewahren ihre ältesten Teile, die Krypta, der Chor bis zur Apsis und ein Teil der Fassade noch den streng romanischen Basilikentypus. Die aus Backstein und Marmor gemischte Fassade ist von höchst malerischem Reize. Sie zeigt bis auf die großen gotischen Fenster noch ganz den streng romanischen Charakter. Das Portal, von kleinen romanischen säulengestützten Fenstern und Nischen flankiert, ist ohne Vorbau, dafür aber in reichverzierter Rundbogenform gehalten. Einschiffig angelegt leidet im Innern der Eindruck streng ernster Ruhe, wie wir ihn so wundervoll z. B. von S. Francesco in Siena her kennen, durch die verschiedenen künstlerischen Zutaten, die in kommenden Jahrhunderten die Seitenwände erhalten, gar nicht an den Ausbau von Kapellen zu beiden Seiten zu erinnern. Im 13. Jahrhundert wurde — wie gesagt — San Fermo Eigentum der Franziskaner (vorher hatte die Kirche den Benediktinern gehört) und ihr ursprünglicher Charakter ging damit stark verloren. Die Renaissance hat dann noch dazu beigetragen, auch ihrerseits den Franziskanercharakter möglichst zu verwischen. Wohl aus noch früherer Zeit bewahrt das Innere „das vollständige Beispiel eines großen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Konsolen mit zwei halben und einem mittleren ganzen Tonnengewölbe bestehend; den konstruktiven Wert können nur Leute von Fach beurteilen" (Burckhardt. Abb. 23). So wundervoll auch, so höchst bedeutend die künstlerischen Reichtümer dieser Kirche sind, weshalb wir noch oft von ihr zu sprechen haben werden, so eisig und frostig ist doch der Eindruck, den man von dem Innern, als architektonisches Werk betrachtet, erhält. Vom Palazzo Pompei (dem Museum) aus wende man den Kopf zurück auf das andere Ufer der Etsch. Von hier aus freilich macht der ganze Gebäudekomplex von San Fermo Maggiore, malerisch genommen einen befriedigenderen Eindruck. —

S. Giovanni in Valle — wie SS. Siro e Libera am Hügel von S. Pietro erbaut — gehört ebenfalls zu den älteren Basiliken von Verona; sie hat zum Teil noch ihren romanischen Charakter erhalten, künstlerisch wertvoll ist vor allem das Fresko einer Madonna zwischen Heiligen, auf das wir später noch einmal zurückkommen, wenn wir über Stefano da Zevio, den Urheber desselben, im Zusammenhang mit der Veroneser Malerschule sprechen werden. — St. Trinità, im Süden

Veronas, außerhalb der mittelalterlichen Stadt gelegen, ist eine Stiftung der Mönche von Vallombrosa aus dem Jahre 1117. Als einschiffige Basilika angelegt, hat ihr Inneres in späteren Zeiten gelitten. Die von Rundbogen durchbrochene Fassade mit einem bescheidenen Portalansatz, der Campanile, zu dem teilweise Stücke von der Porta dei Borsari verwandt worden sind, und Außenbekleidung der Apsis sind vor allem edel und fein empfunden. Über ein bis heute nicht klassifiziertes Fresko einer Verkündigung im Innern werden wir später noch zu sprechen haben.

Wenn man von der Piazza delle Erbe sich links der Porta dei Borsari zuwendet, so erblickt man bald auf der rechten Straßenseite einen restaurierten romanischen Torbogen, durch den man auf einen kleinen Platz gelangt, der von schmutzigen alten Gebäuden eingeschlossen ist. Eine Inschrift über dem Tor gibt uns Aufklärung darüber, wo wir uns befinden. „Hier hatten die Wollweber vom 3. bis zum 14. Jahrhundert ihren Sitz, durch deren Kunst Verona reich und blühend war." So ungefähr steht dort zu lesen. Das führt uns von den Gotteshäusern auf einen Augenblick wieder zurück in das reale staatliche Leben. In erster Linie erklärt sich die Bedeutung von Verona im Mittelalter, wie schon zur Römerzeit aus seiner wichtigen Lage, die es zum Knotenpunkt der großen Handelsstraßen machte, in zweiter Linie aber auch aus der bedeutenden Wollindustrie, die ihren Sitz in Verona hatte. Schon früh sehen wir die Stadt Handelsverträge mit dem durch seinen Levantehandel täglich mehr emporblühenden Venedig abschließen, das in Verona stets seinen eigenen Konsul hat. So stellen unsere Gedanken fast von selbst die Frage: Gibt es noch Überreste aus der Profankunst jener Zeit, die uns ein Abglanz der entschwundenen Macht geben? In dem geschichtlichen Verfolg der Dinge haben wir bereits darauf hingewiesen, wie die unaufhörlichen, nie endenden kriegerischen Ereignisse ihren Schatten über den künstlerischen Charakter der Stadt werfen. Die ältesten noch erhaltenen Häuser von Verona, als deren Typus wir das sogenannte Haus Julias herausgreifen wollen, tragen den kriegerischen Ernst der Zeiten fast deutlich sichtbar an der Stirn. Kein künstlerischer Schmuck, wie wir ihn an den Kirchen sehen und später in anderer Form in den zahlreichen Fassadenmalereien wiederfinden, unterbricht die rohe Backsteinfront dieser Häuser, die festungsähnlich drein schauen. Und daneben haben sich ebenso trotzig und unfreundlich die rohgemauerten Warttürme erhoben, die auch erst in späterer Zeit einen künstlerischen Charakter, sei es durch Verwendung verschiedenfarbigen Materials, sei es durch Zinnenüberkrönung, annehmen. Bei diesen letzteren ist es naturgemäß sehr schwer, das Alter festzustellen, die meisten bis auf einen im Vicolo S. Cosimo, stammen wenigstens in ihrer Vollendung aus den Tagen der Gewalthaber. Zur Zeit der Scaligerherrschaft gab es 700 solcher Türme in der Stadt, wenn wir einem Chronisten aus jener Zeit glauben dürfen. Kaum mehr als zehn haben sich davon bis auf den heutigen Tag erhalten, deren prächtigster, die Torre dei Lamberti, über dem Pal. della Ragione in eben jenen Tagen der niedergehenden Kaisermacht erbaut wurde. Seine untere Hälfte, in wechselnden Streifen gehalten, zeigt deutlich die Zusammengehörigkeit zu jenem Pal. della Ragione (Abb. 24), an dem gleichfalls in den Tagen des gesicherten Friedens zu bauen begonnen wurde. Eine Inschrift über dem Seitenportal auf der Piazza de' Signori belehrt uns darüber. Sie lautet: „Als der Mailänder

Guglielmo dall' Ossa Podestà der Gemeinde war, wurde dieser Palast, della Ragione genannt, im Jahre 1183 für die öffentlichen Ämter erbaut." Es ist ein wundervoller, quadratisch angelegter romanischer Bau, der leider von seiner Stilreinheit im Laufe der Zeiten viel eingebüßt hat. Beklagenswert vor allem ist der höchst geschmacklose Vorbau nach der Piazza delle Erbe zu, wo eine langweilige Fassadenfront nicht mehr ahnen läßt, daß hinter ihr eines der schönsten frühveronesischen Kunstdenkmäler fast begraben liegt. Diese Piazza hat so viele Sünden auf dem Gewissen, von denen später noch zu reden sein wird. Ihre größte

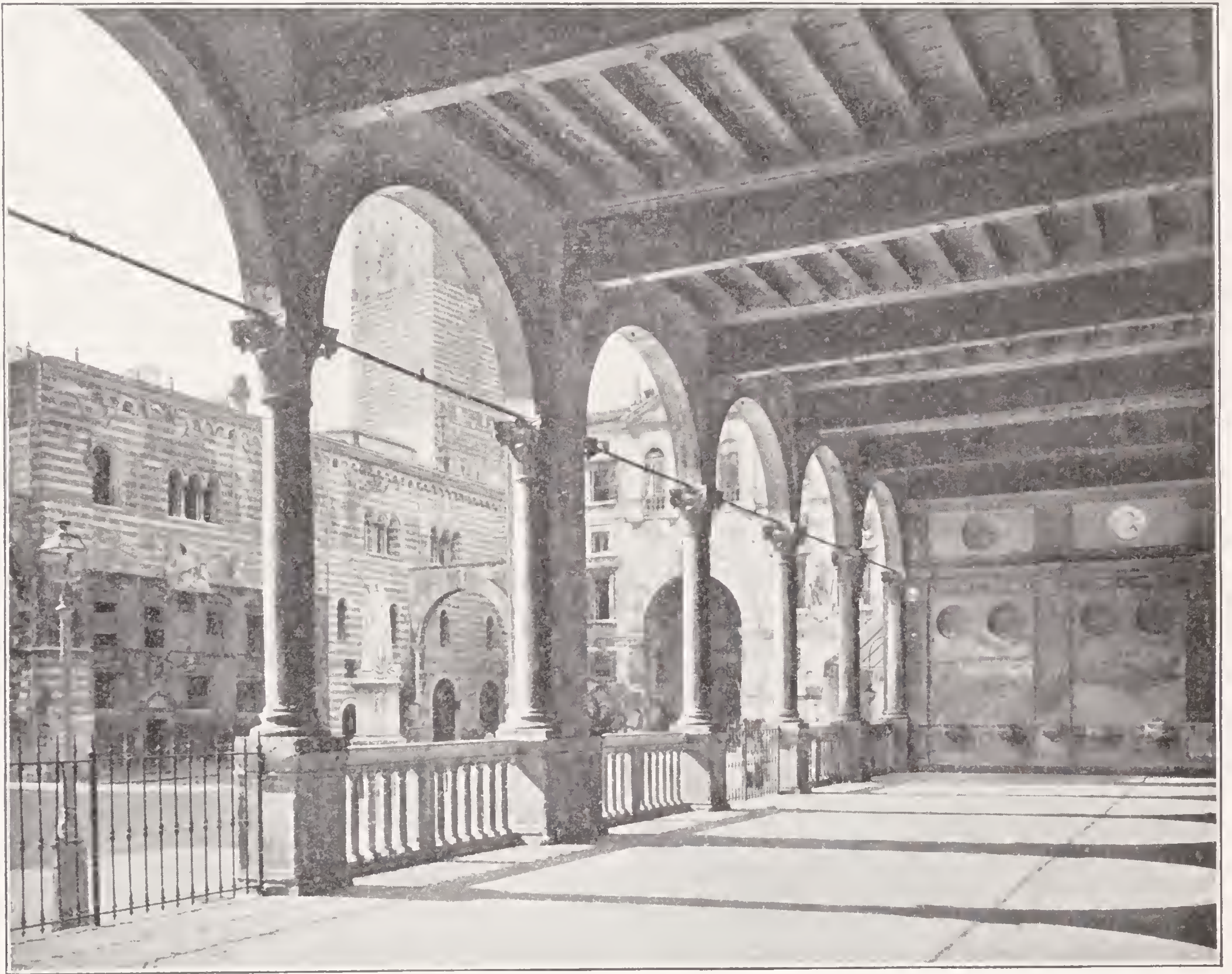


Abb. 24. Pal. della Ragione von der Loggia des Fra Giocondo aus gesehen.

bleibt unzweifelhaft die, welche sie an dem Pal. della Ragione verübt hat. Auch eine Seite dieses Palastes nach der Piazza dei Signori zu ist durch einen Renaissance-einbau schauerlich verunstaltet. Betrachten wir diesen Palastbau näher, so fällt uns sofort sein festungsartiger Charakter auf. In den unteren Stockwerken öffnen sich nur spärlich und schmal die romanischen Fenster, die erst zum größten Teil dreiteilig in dem oberen Stockwerk die Fassade zahlreicher durchbrechen. Jemand, der die romanischen Kunstschätze des deutschen Nordens kennt, wird hier eine entfernte Ähnlichkeit mit deutschen Bauten, z. B. dem Königsbau von Goslar, leicht herausfinden. Was den künstlerischen Charakter dieses Baues bedingt hat, ist — wie gesagt — die gefahrenvolle, unheilschwangere Zeit gewesen, in der er entstand. Sein malerischer Reiz besteht vornehmlich in dem Wechsel des verwendeten Materials, das in gestreckten

Längsstreifen behandelt ist. Treten wir nun durch das Rundportal von der Piazza de' Signori aus in das Innere (Abb. 25), so haben wir einen überwältigenden Eindruck vor uns. Mächtige Rundbogen umspannen an drei Seiten den Hof, der weit und geräumig ist. Rohe, zum Teil unbehauene Säulen ohne Kapitäl stützen dieselben. Die Fassaden der Hofwände sind das Gegenstück zu den Außenfassaden.



Abb. 25. Hof im Pal. della Ragione.

An der einen Seite steigt in scharfem rechten Winkel mächtig und gravitätisch eine Marmortreppe empor, die freilich erst aus späterer Zeit (14. Jahrhundert) stammt, eine der wundervollsten Treppen, die die Frührenaissance geschaffen*). Am Ende der Stiege öffnet sich ein zierliches Renaissanceportal, das dem großen Veroneser Architekten Sanmicheli zugeschrieben wird, die sogenannte Porta de' Notai mit einem farbigen Bilde in der Lünette. In seiner Gesamtheit, und man wird deren am

*) Lange Zeit mit einem Hallenbau überdeckt, ist sie erst vor wenigen Jahren in ihre ursprüngliche Form zurückgeführt worden.

besten vom Hofe aus inne, verdient dieser Pal. della Ragione von Verona einer der schönsten romanischen Profanbauten Oberitaliens genannt zu werden.

Wenden wir uns jetzt der frühveronesischen Plastik zu, so betreten wir damit von neuem das künstlerisch-kirchliche Gebiet. Eine Hinterlassenschaft der byzantinischen Kunst haben wir in der überlebensgroßen, bunten Bischofsstatue eines sitzen-



Abb. 26. S. Zeno. Linker Türflügel.

den San Zeno in der Kirche dieses Heiligen. Die Statue ist aus verschiedenartigem Material gearbeitet. Eigentümlich ist der grinsende Ausdruck des Heiligen. — Die Bronzetüren von San Zeno sind von jeher ein beliebtes Streitobjekt unter den Kunstgelehrten gewesen. Wir erachten es für notwendig, hier in kurzen Zügen die Ansichten eines bedeutenden Kenners oberitalienischer Plastik im frühen Mittelalter zu verfolgen, um an seine Ansichten unsere eigenen anzuknüpfen*). Die Erz-

*) M. Gg. Zimmermann, Geschichte der italienischen Plastik im frühen und späten Mittelalter.

türen (Abb. 26 u. 27) von San Zeno sind nicht aus einem Stück gegossen, sondern die Felder sind einzeln gearbeitet und auf Holz aufgenietet, oft durchbrochen von Leisten, die Zierwerk und menschliche Köpfe zeigen. Nach der Meinung des betreffenden Gelehrten sind von der ursprünglichen Arbeit nicht mehr alle Felder erhalten, sondern nur noch diejenigen des linken Flügels bis auf dasjenige, welches den Einzug von Jerusalem darstellt, welches auch eine spätere Arbeit wäre. Möglich, daß der ursprüngliche rechte Flügel vielleicht durch Brand zugrunde ging. Diese Felder des linken Flüges, die dem Stoffkreise des neuen Testamentes, vornehmlich der Geschichte Christi entnommen sind, zeigen starke Ähnlichkeit in Form und Ausdruck mit den Szenen am Domportal zu Hildesheim, weshalb sie von einem deutschen Meister herrühren; eine Hypothese, die gewiß durch die Tatsache gestützt wird, daß diese Türen eine Stiftung der Herzöge von Cleve sind. Von derselben Hand müssen noch die vier unteren Felder des rechten Flügels sein, die den Erzengel Michael auf dem getöteten Drachen, die Arche Noahs, das Opfer Abrahams und eine vierte schwer definierbare Darstellung zeigen. Von den Figuren, die an der Innenkante als Abschluß gedacht sind und die Vorfahren



Abb. 27. S. Zeno. Türflügel.

Christi darstellen, sind die sieben untersten und der oberste von demselben Meister. Charakteristisch an der Bearbeitung all dieser Szenen und Figuren ist die technische Unbeholfenheit, die vollkommen primitiv gehaltene Art der Auffassung. — Eine ganz andere Künstlerhand zeigen die fünfzehn obersten Felder des rechten Türflügels, welche die Geschichte des alten Testamentes behandeln und die stark verwandt sind mit jenem Einzug von Jerusalem unten auf dem linken Flügel. Von diesem Meister sind auch die Einzelfiguren des rechten Flügels. Der Meister dieser zweiten Reihe unterscheidet sich von dem der ersten um ein ganz Bedeutendes. Die Figuren drängen nach Ausdruck, wenn auch die Bewegungen im einzelnen noch viel zu hastig sind. Der Künstler sucht selbst seelische Regungen wie die Scham Evas und den Schmerz zum Ausdruck zu bringen. Die Ornamentik auf den einzelnen Feldern zeigt sich stilgerechter. Während für die Werke des ersten Meisters als Entstehungszeit die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts anzusetzen ist, dürfen wir für die des zweiten Meisters erst das 3. oder 4. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ansetzen. — Eine dritte Hand weist sich auf den vier Feldern unten am rechten Flügel, welche die Geschichte des heiligen Zeno geben. Die Bewegungen sind ruhiger, die Gewänder zeigen weniger Falten. Auch dieser Meister ringt nach Ausdruck. Der Schöpfer dieser Felder war jedenfalls ein Zeitgenosse des zweiten Meisters und wie dieser Italiener. Diese Ansicht eines feinen Kenners fällt in sich zusammen, wenn wir von vornherein als Schöpfer dieser Bronzetür einen Meister, der freilich unter Inanspruchnahme von Gehilfenhänden (Felder mit der Geschichte S. Zenos — Kantenverzierungen) gearbeitet hat, und zwar einen Meister italienischen Ursprungs annehmen; denn von einem Brande ist uns aus den geschichtlichen Quellen nichts überliefert. Wohl aber können und müssen wir annehmen, daß dieser mühselige Auftrag, speziell bei der damals herrschenden Unvollkommenheit der technischen Mittel einige Jahrzehnte in Anspruch genommen hat. Daß sich im Laufe der Zeit der schaffende Meister künstlerisch stark vervollkommnete, erscheint naturgemäß und logisch. Eine genauere eingehende Betrachtung der einzelnen Felder, die absolut nicht chronologisch in der Reihenfolge der Erzählung entstanden zu sein brauchen (denn die Felder wurden wie gesagt, einzeln aufgenietet), könnte diese Meinung ziemlich sicher stützen. Wir haben hier eine Künstlerindividualität vor uns, die sich im Verlaufe der Jahre ebenso vervollkommnet, wie der Meister Ghiberti, der die erste Tür am Florentiner Baptisterium schuf und derjenige Ghiberti, welcher die „Porta del Paradiso" geschaffen. — Es ist hier nicht der Ort, auf eine derartige Frage, wie sie sich uns unwillkürlich aufdrängen mußte, ausführlicher einzugehen. Wir verweilen noch weiter bei San Zeno. In der Krypta dieser Kirche steht ein Sarkophag (andere aus derselben Zeit in S. Stefano), der die Gebeine der Bischöfe Lucillus, Lupicinus und Crescenzianus birgt. Er ist mit Reliefdarstellungen geschmückt. An der Vorderseite ein gekreuzigter Christus mit langem, strähnigen Haar, über ihm zwei Halbfiguren von Engeln, unter ihm zu beiden Seiten zwei trauernde Gestalten, rechts und links in vier Rundbogenarkaden Evangelistengestalten, die mit ihren tierischen Symbolen versehen sind. Die rechte Seitenwand stellt eine Jagd vor; die Rückwand dagegen (nur schwer zu sehen, da der Sarkophag fast an der Wand ansteht) Christus in der Vorhölle und den Gang nach

Emaus*). Wir haben hier eine völlig primitive Art der Reliefbehandlung (Ende des 10. Jahrhunderts?) vor uns, gegen welche die Tafeln zu seiten des Portals an der Fassade von S. Zeno fast als Fortschritt wirken. — Der Name des Meisters, der die acht Reliefs zur rechten des Portals schuf, ist uns in folgendem Verse überliefert:

Hic Exepla Trai Possut Lads Nicolai.**)

In den beiden untersten Feldern ist — wie oben schon erwähnt — die wilde Jagd dargestellt (Theoderich), in den oberen die Geschichte des Paradieses: Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zur Vertreibung. Die Behandlung der Erschaffung Evas beispielsweise klingt stark an die gleiche Szene auf der Bronzetür an. Im ganzen zeigt der Stil des Nicolaus, in dem wir den Hauptmeister des Portals wiedererkennen, große Verwandtschaft mit dem jenes Meisters. — Auch den Meister der linken Relieffelder kennen wir aus folgenden Versen:

Qui Legis Ista Pie — Natum Placato Mariae
Salvet In Eternum — Qui Sculpserit Ista Guglielmum (Sgulmero).

Auch über diesen Meister ist ein müßiger Streit unter den Gelehrten entstanden, ob er deutschen oder italienischen Ursprungs sei. Wir halten ihn für einen Italiener. Möglicherweise ist er ein Schüler und Gehilfe jenes Nicolaus gewesen. Die Erzählung der Reliefs beginnt links unten, wo in den beiden ersten Feldern ein Kampf zwischen Reitern und ein anderer zwischen Fußsoldaten dargestellt ist. Dann setzt in vier Reliefreihen die Erzählung der Geschichte Christi ein. Diese Arbeiten sind fast ein Rückschritt über jenen Nicolaus hinaus (Abb. 16).

In der Reliefdarstellung im Tympanonfelde über der Tür von S. Zeno hat man mit Recht eine symbolische Andeutung auf den wiederhergestellten Frieden zwischen der Kirche und dem Kaiser gesehen. Wir wissen aus einer Inschrift, daß im Jahre 1178 der Bau der Basilika und des Campanile vollendet wurde. Aus demselben Jahre stammt vielleicht jenes Relief, das in der Mitte den Heiligen darstellt, der auf einem Drachen, dem Symbol der Sünde, steht. Von rechts drängen Reiter, von links Fußsoldaten heran. Diese Darstellung zeigt sowohl in Form wie Ausdruck große Ähnlichkelt mit derjenigen im Tympanonfelde am Dom. Auch hier sehen wir durch die in der Mitte thronende Madonna eine Teilung in zwei Hälften; links wird den Hirten die Geburt des Heiland verkündet; rechts sprengen zu Pferde die Könige aus dem Morgenlande heran, von denen der eine bereits vor dem Christkind niederkniet und ihm ein Geschenk darbringt. Wir haben hier jedenfalls die Hand eines Meisters vor uns.

Die Fassade von S. Zeno wird von einem wundervollen Rundfenster durchbrochen, das in der Form eines Glücksrades gebildet ist. Der Schöpfer desselben, der Meister Briolotto, ist zwischen 1215—25 gestorben. In den plastischen Figuren, die in dem äußeren Reifen aufsteigen, sich überschlagen und am Boden liegen, hat der Meister einen deutlichen Fingerzeig für die von ihm gewollte Symbolik gegeben, über deren Inhalt wir noch durch folgende Verse belehrt werden:

*) Nach Zimmermann a. a. O.

**) So steht dort, was bedeuten soll: Hic Exempla Trai Possunt Laudis Nicolai.

„En ego Fortuna moderor mortalibus una –
Elevo, depono, bona cunctis vel mala dono“

und im inneren Kreise steht zu lesen:

„Induo nudatos, denudo veste paratos
In me confidit, si quis derisus abibit“. —

Das große Taufbecken rechts vom Eingang in die Basilika ist gleichfalls „Briolotto“ gezeichnet. Daß er der Schöpfer dieser Arbeit ist, die nur bescheidenen ornamentalen Schmuck zeigt, ist für uns ein Beweis, daß er niemals der Schöpfer jenes einzigen Taufbeckens in S. Giovanni in Fonte sein konnte, wie man wohl angenommen hat. Dagegen sind ihm mit Sicherheit die Statuen Christi und der zwölf Apostel auf der Balustrade des Chores von S. Zeno zuzuschreiben. Freilich macht sich bei all diesen Figuren ein Ringen nach Individualität im Ausdruck bereits bemerkbar, wenn auch noch schüchtern und zum Teil unbeholfen. Im ganzen gesehen bedeutet Briolotto über die Meister Nicolaus und Guglienus hinaus einen gewaltigen Fortschritt.

Nachdem wir diese Hinterlassenschaften frühveronesischer Plastik gewürdigt haben, fällt es schwer, das große Immersionstaufbecken des Baptisteriums (S. Givanni in Fonte) entsprechend zu placieren. Wir stehen hier vor etwas ganz Neuem, das aus dem Rahmen des bisher Geschauten völlig herausfällt. Ein starker Hauch von der längst totgeglaubten Antike weht uns hier entgegen. Es berührt sonderbar, diese klassischen Figuren zu sehen, die einen christlichen Legendenkreis illustrieren. Daß andererseits diese Arbeit einer späteren Zeit (Beginn des 12. Jahrhunderts) angehört, beweist die technische Unbeholfenheit der Komposition, von der die einzelnen Relieffelder zeugen. — Das Taufbecken ist achteckig und erhebt sich in der Mitte des Baptisteriums auf zwei Stufen. Im Innern befindet sich ein Einbau, in der Form eines vierblätterigen Kleeblattes, in dem der Priester stand. Acht Reliefs, die durch kannelierte, zum Teil zickzackförmig gewundene Säulen voneinander getrennt sind, erzählen uns die Geschichte Christi bis zu seiner Taufe im Jordan. Das erste Relief stellt die Verkündigung dar. Als der Engel oben erschienen ist, hat Maria erschreckt ihre Spindel fallen lassen. Auf beiden Seiten stehen Dienerinnen, die durch das Erstaunen, welches sie ausdrücken, die Feierlichkeit des Vorgangs erhöhen. Auf dem zweiten Felde sehen wir links die Begegnung — rechts die Geburt Christi. Maria liegt in der Mitte. Über ihr ist die Krippe, in die Ochs und Esel neugierig hineinschauen. Das folgende Relief zeigt die Verkündigung an die Hirten. Nr. 4 stellt die Anbetung der Weisen vor. Eine zart empfundene Szene, die vornehmlich in dem Ausdruck von Mutter und Kind etwas Rührendes hat. Nr. 5 erzählt, wie Herodes, neben dem ein Schriftgelehrter sitzt, den Kindermord befiehlt, dessen Ausführung in grausiger Auffassung wir auf dem folgenden Relief vollzogen sehen. Nr. 7 stellt die Flucht nach Ägypten dar und enthält eigentlich zwei Szenen. Zuerst wird Joseph durch den Engel zur Flucht aufgefordert, dann sehen wir Maria auf einem Esel reitend, eine Spindel in der Hand. Joseph schreitet dem Tiere als Führer vorauf. Auf seinen Schultern sitzt das kleine Christkind; ein froher neckischer Zug hier zum erstenmal, der dem Volksleben entnommen

ist! Das letzte Relief endlich zeigt die Taufe des jugendlich-bartlosen Christus, den bis zu den Hüften die Fluten des Jordan umspülen. Von oben schwebt die Taube Gottes herab. Zu beiden Seiten knieen reich gewandete Engel. Der Kopf des Täufers ist leider stark zerstört. Die Rundbogenfriese, welche diese Reliefs einfassen, ruhen auf kleinen Konsolen, die als Köpfe gestaltet sind. Einer ein Menschenkopf mit Hörnern, ein anderer ein solcher mit Eselsohren dazu kommen Ochsen- und Löwenköpfe. Eine Erklärung für das Antike, das sich namentlich in der Gewandung ausspricht — so tragen die Hirten den Chiton und die Chlamys — können wir nur finden, wenn wir mit jenem bereits mehrfach zitierten Gelehrten*) annehmen, daß der Künstler nach antiken, das heißt altchristlich-byzantinischen Elfenbeinvorlagen gearbeitet hat, Vorlagen wie wir sie etwa im christlichen Museum von Brescia in jenen Diptychen vor uns haben. Was er diesen Vorlagen entlehnt hat, kann aber unmöglich mehr als das rein Formale sein, eben jenen spezifisch antiken Beihauch, den seine Gestalten haben. In der Komposition, im Ausdruck haben wir dagegen einen durchaus selbständigen Meister vor uns, der uns durch edle Empfindung, durch frohen Humor doppelt anspricht. Technisch auch hier und da noch unvollkommen, gänzlich unbekannt mit einer perspektivischen Komposition, zeigt dieser Meister auch in Kleinigkeiten sein ernstes künstlerisches Wollen. Es ist sehr zu beklagen, daß uns gerade von diesem unbekannten Künstler in der Veroneser Kunst scheinbar nicht mehr erhalten ist; ob ihm das Fragment eines Taufbeckens (?) über der Hintertür, die zu S. Maria Matricolore (neben der Domapsis) führt, noch zuzuschreiben ist, will ich dahingestellt sein lassen. — An der Außenseite des heute geschlossenen kleinen Oratorio di San Pietro in archivolto (dem Südportal des Domes gegenüber) befindet sich unter romanischen Baldachin eine sitzende Petrusstatue, die gleichfalls dieser Zeit angehört. „Der Versuch, monumentale Würde zum Ausdruck zu bringen, ist gut geglückt."

Über die Malerei der frühen Veroneser Zeit können wir nur der Vollständigkeit halber ganz im allgemeinen berichten. Byzantinische Freskenreste gibt es zahlreich in Verona, neben den alten Fresken der Grotte von SS. Nazarro e Celso ist namentlich die Basilika von San Zeno ein wahres Museum für die Geschichte des ersten Fresko. Nach den Überresten der byzantinischen Kunst (z. B. die Riesengestalt des sogenannten Pipin) haben wir hier Malereien des 11., 12. und 13. Jahrhunderts, mehr oder weniger gut erhalten in großer Anzahl. Ähnliche Freskenüberreste finden wir durchgängig in allen oben besprochenen romanischen Kirchen. Sie einmal zu klassifizieren wäre eine dankbare Aufgabe für einen Kunsthistoriker; denn manche von ihnen weisen doch schon hin und wieder auf den großen Meister des Freskos, auf Altichiero hin, in dessen Kunst das oberitalienische Trecento seinen wahren und größten Repräsentanten gefunden.

*) M. Gg. Zimmermann a. a. O.



Abb. 28. Via Mazzanti.

4. Das Zeitalter der Geschlechterkämpfe und der Gewalthaber.

(Ezzelino da Romano — Die Scaliger.)

Es liegt viel poetisches Mitgefühl in der Verehrung, welche die Fremden, die nach Verona kommen, dem Grabe Julias erweisen; Shakespeares Geist scheint diese Stätte zu durchziehen und wenn auch wir ergriffen werden vor der Tomba der unglücklichen Geliebten, so beugen wir uns damit nur vor der göttlichen Allgewalt des menschlichen Herzens. Aber in Wirklichkeit hat wohl nie in diesem Sarge die schöne Giulietta gelegen, hat wohl niemals der Kuß ihres Romeos ihre Lippen geschlossen. Es ist so schade, daß des Briten Drama nur einer erst später entstandenen Novelle entnommen war und es sich nicht in der Geschichte des mittelalterlichen Verona zugetragen. Es gibt keine bessere Illustration,

um die verheerenden Zustände zu kennzeichnen, die jetzt im Innern der Stadtgemeinde Platz griffen, nicht nur in Verona, sondern fast in allen Städten von Italien; denn wir treten nunmehr in das Zeitalter des großen Florentiners Dante ein, der ein Opfer dieses Parteihaders, ruhelos die Städte durchirrt, so auch nach Verona kommt, wo ihm „der große Lombarde" eine gastliche Aufnahme bereitet.

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts hören wir in Verona zum erstenmal von zwei sich bekämpfenden Parteien in der Stadt. In dem großen Kampf zwischen Kaiser und Papst war für einen Augenblick ein Stillstand eingetreten, aber die blutige Saat keimt im Innern der Städte fort; die Gemüter erhitzen sich — greifen zum Schwert und bald durchzittert ein tausenstimmiger Schrei „Hie Guelf — hie Waiblinga" die italische Erde. „Hier päpstlich — hier kaiserlich", das ist das Losungswort, das unzählig vergossenes Bürgerblut rechtfertigen soll. Es ist interessant zu bemerken wie jene, ursprünglich nur um den Machtvorrang in den Städten hadernden Parteien, nun mit einem Male ein höheres Prinzip gefunden haben, das dem Klang ihrer Schwerter erst die rechte Weihe gibt. Daß diese Geschlechterkämpfe leicht ein Mittel zum Zweck für einen Mächtigen werden konnten, der eines Tages die ganze Fülle der Macht an sich riß, erklärt sich von selbst.

An der Spitze der Guelfenpartei — wenn wir diese Bezeichnung schon von Anfang an anwenden wollen — stand in Verona der Graf von San Bonifacio, dessen altes Stammschloß gleichen Namens, heute noch in seinen letzten Trümmern, zwischen Verona und Vicenza gelegen, aufragt. Als Häupter der Ghibellinen finden wir die Montecchi, die ihren Namen von dem großen Dorf Montecchio maggiore (gleichfalls zwischen Verona und Vicenza gelegen) ableiteten. Die Ursprünge des Parteihaders sind in Dunkel gehüllt. Zur Zeit eines Krieges, den die Veroneser im Bunde mit Vicenza gegen Padua und Ezzelino I. am Ende des 12. Jahrhunderts führten, hören wir zum erstenmal von einem Bürgerzwiste in Verona. Ein Terisio, wahrscheinlich von der Montecchipartei, hatte den Grafen Saurus von San Bonifacio ermordet. Die Thronstreitigkeiten Philipps von Schwaben gegen Otto IV. trugen nur dazu bei, den Bürgerkrieg in Verona zu begünstigen. Im Herbst des Jahres 1206 vertrieb der damalige Podestà Azzo d'Este mit Hilfe des Grafen Bonifacio, di San Bonifacio die Montecchi und ihren Anhang aus der Stadt. Diese aber kehrten bald darauf mit Hilfe Ezzelinos in die Stadt zurück, vertrieben ihrerseits die Gegner und setzten zum Podestà einen Odorico Visconti ein. Aber auch dieser Erfolg war nur von kurzer Dauer; denn Azzo, von seinen Anhängern und den Mantuanern unterstützt, schlug die Ghibellinen in heißer Schlacht und kehrte als Podestà nach Verona zurück. Seinem Freunde San Bonifacio gelang es bald darauf, Podestà von Vicenza zu werden, womit die Grundlage zu einem Bunde geschaffen war, der sich bald über Ferrara, Modena, Cremona und Mantua ausdehnte. Da ersteht den Ghibellinen in Ezzelino I. von neuem ein Helfershelfer in der Not. Es gelingt ihm, sich Vicenzas zu bemächtigen und die Verbündeten bei Lonigo zu schlagen, und als im Jahre 1212 noch die Häupter der Guelfenpartei, der Graf Bonifacio di San Bonifacio und der Marchese d'Este starben, schien die Sache der Guelfen in Oberitalien arg bedroht. Doch den toten Vätern folgten die kräftigeren Söhne: Rizzardo da San Bonifacio und Adrovandino d'Este. Letzterem

gelang es, Podestà von Verona zu werden. Der Staufer Friedrich vermittelte bald eine Aussöhnung der kämpfenden Parteien, so daß die Montecchi in die Stadt zurückkehren durften. Schon im folgenden Jahre erhoben sich die letzteren von neuem, denn Adrovandino d'Este war gestorben und somit als alleiniges Haupt der Guelfen Rizzardo da San Bonifacio zurückgeblieben. Durch seine Heirat mit Cunizza, der Tochter des ghibellinischen Ezzelino I. und der Schwester Ezzelinos III., schien der Friede für die hadernden Parteien gesichert.

In dieser Zeit beginnen neue Gewitterwolken am Himmel aufzuziehen; denn es bereiten sich Friedrichs II. Kämpfe gegen Gregor IX. und gegen die lombardischen Städte vor. Schon im Jahre 1226 hatten die italienischen Städte in S. Zeno a Mozzo ihren alten Bund für 25 Jahre erneuert. Während aber dieser drohende Kampf noch für einen kurzen Augenblick hinausgeschoben wird, haben die Kämpfe der Städte und Herrschaften Oberitalien von neuem in ein blutiges Schlachtfeld verwandelt. Rizzardo da San Bonifacio war noch immer das Haupt der Guelfen, die Montecchi und Salinguerra von Ferrara standen an der Spitze der Ghibellinen. Hinter beiden lauerte Ezzelino III. da Romano. Als dieser im Jahre 1226 seine Schwester Cunizza von der Seite ihres Gemahls rauben ließ, ward damit ein Grund für einen sofortigen wütenden Ausbruch des Kampfes gegeben. Damit sind wir im Verfolg der geschichtlichen Dinge bei jenem fürchterlichsten aller Gewalthaber, den je der Boden Italiens gesehen, angelangt. Es sind dickleibige Bände über jenen Ezzelino geschrieben worden, der trotz der Bestialität seiner Gesinnung, seines tierischen Charakters in seiner wilden brutalen Kraft, der falschen Verschlagenheit seines Wesens, auch unser Interesse stark in Anspruch nimmt. Erscheint er einerseits in der sanguinosen Art seiner Lüste wie ein wiederauferstandener Caligula des Altertums, so ist er andererseits das erste Bild jener Tyrannen, von denen die Geschichten der italienischen Städte so manches zu berichten wissen, eines Ludovico Sforza, Malatesta da Rimini und Cesare Borgia. Grade mit letzterem hat Ezzelino auffallende Ähnlichkeit, nicht weniger in seiner persönlichen Veranlagung als ganz besonders auch in den politischen Tendenzen, die beide verfolgten. Wenn wir in der Geschichte Borgias an den brutalen Mord seiner Condottieri zu Sinigaglia denken und andererseits von Ezzelino wissen, wie er z. B. an einem Tage Tausende von Paduanern hinschlachten ließ, so fühlen wir, wie sich in diesen beiden furchtbaren Gestalten das Raubtier im Menschen potenziert hat. Drei Jahrhunderte fast trennt diese beiden Gestalten. Wenn Ezzelino versucht hat, sich in Italien eine Herrschaft aufzurichten, von der er träumte, daß sie die ganze Halbinsel umspannen würde, so hat auch Cesare Borgia diesen Traum gehabt. Nur diese nationalen Tendenzen, die beide verfolgt, sind vielleicht in etwa im stande, uns beide Männer auch rein menschlich hin und wieder näher zu bringen. Ezzelinos Bild in der Geschichte von Verona erscheint gerade darum auch so entsetzlich abstoßend, weil bald nach seinem Ende in Verona eine Herrschergestalt auftritt, die in ihrer stolzen edlen Größe in allem bis auf die unermeßliche Fülle von Energie, die beiden innen wohnte, das reinste Gegenteil von jenem ersten furchtbaren Tyrannen war. Wir denken an Cangrande della Scala, der vor uns hintreten wird, wie die leuchtende Morgensonne nach einer gewittervollen Nacht.

Als durch den Raub Cunizzas der Krieg von neuem vom Zaun gebrochen war, drang eines Tages Ezzelino unversehens in Verona ein, wo sich das Volk unter dem Rufe: „Ad arma, ad arma — za, za cavaler Ezelin“ für ihn erhob. Ezzelino wurde zunächst auf ein Jahr Podestà von Verona, während der gefangene Graf Rizzardo da San Bonifacio in den Gefängnissen des Grafen Salinguerra schmachten mußte. Nach Ablauf seiner Amtszeit ward Ezzelino in seinem Amte als Podestà durch den Grafen Manfred von Cortenuova ersetzt. Aus dem Regierungsjahre des letzteren existieren die ersten Statuten, die einen Einblick in die bürgerliche Verwaltung geben, auf die einzugehen wir uns im Rahmen dieses Buches versagen müssen.

Einer Bestimmung in diesen Statuten, die vor allem kunsthistorischen Wert hat, wollen wir hier aber doch gedenken. Es ist diejenige, welche festsetzt, daß der jedesmalige Podestà (dessen stolzes Jahresgehalt in diesen Zeiten noch keine 5000 Lire erreichte) verpflichtet war, aus seiner Tasche 500 Lire zur Erhaltung des Amphitheaters herzugeben.

Zu Ostern des Jahres 1230 brachen die Tumulte in der Stadt von neuem los, die den Montecchi und ihrem Anhang nebst Ezzelino zu einem vollkommenen Siege verhalfen. Der Graf Rizzardo und andere Häupter der Gegenpartei wurden im Palaste gefangen genommen. Von den Siegern wurde der Graf Salinguerra zum Podestà von Verona ausgerufen. Die Verbannten dagegen versammelten sich auf dem Kastell von San Bonifacio, riefen ihrerseits Gherardo Ragoni von Modena zum Podestà aus und forderten Mantua, Padua und Azzo d'Este zur Hilfe auf. Diese führten den Krieg mit Glück, bis im Jahre 1231 der Friede zwischen den Parteien zustande kam. Die Montecchi gaben die Gefangenen frei und Salinguerra legte sein Amt als Podestà nieder. Sein Nachfolger wurde der Mailänder Guido da Rho. Jetzt bemerken wir in der Politik Ezzelinos eine Schwenkung, die ihn zum Kaiser hinführt, als dessen ergebenste Stütze in Oberitalien er von nun an erscheint. So konnte er sich unter kaiserlicher Zustimmung des neuen Podestà von Verona bemächtigen, als dessen Nachfolger er den ihm treu ergebenen Cremonesen Guglielmo da Persico einsetzte. Schon hatte Friedrich, aus dem Orient zurückgekehrt, den Kampf gegen die lombardischen Städte auf dem Reichstage zu Ravenna im Jahre 1231 beschlossen. Gegen seinen treuen Helfershelfer Ezzelino, dem nur seine Stadt Treviso treu verblieb, richtete sich zuerst der Kampf und die Wut der italienischen Städte. Sein Bruder Alberich wurde 1232 von den Paduanern geschlagen. Es gelang Ezzelino aber seinerseits, einen Bund zwischen sich, Verona und dem Grafen Guido von Vicenza, zu stiften. In dem beginnenden Kriege aber trat plötzlich ein Stillstand ein, als auf einen Augenblick die Redegewalt des Bruders Johann von Vicenza, aus der Familie der Schio, die Völker zur Eintracht versöhnte.

Es ist etwas Sonderbares um diesen Bruder Johann, der fast wie ein Apostel erscheint. Historisch gesehen bietet er eine Analogie zu den beiden anderen berühmten Mönchen des italienischen Mittelalters: Arnold von Brescia und Savonarola. Man kann sich die ungeheueren Erfolge dieses Johann ebenso wie diejenigen des Florentiner Dominikanermönches nur aus dem Zeitmilieu heraus

erklären. Die Reaktion auf die trostlosen herrschenden Zustände bedingte seinen Erfolg. Daß plötzlich in einer Zeit furchtbarer Wirren von neuem das Evangelium des Friedens laut und eindringlich erschallte, gerade das riß die Gemüter hin. In Verona predigte der Bruder auf der Piazza del mercato. Ezzelino, der Podestà und fünfzehn Ritter von der Partei der Montecchi schworen Frieden mit dem Grafen von San Bonifacio. Diesem Frieden schlossen sich auch die feindlichen Städte an, die den eroberten Veroneser Kriegswagen (den „carroccio") zurückerstatteten. Als Johann noch einmal in Verona, diesmal auf der Piazza del foro (Erbe) predigte, rief ihn das Volk zum Herzog und Rektor von Verona aus. Auf der bald danach stattfindenden Versammlung von Paquara an der Etsch, zu der 400000 Italiener aller Stände und Parteien zusammengeströmt sein sollen, wurde unter der Predigt Johanns feierlich der Frieden unterzeichnet. Zum Zeichen der Versöhnung wurden Adelheid, die Tochter Alberichs da Romano und Rinaldo, Sohn des Markgrafen Azzo d'Este, die beide noch Kinder waren, verlobt. Das Friedenswerk des Bruders Johann hört sich an wie ein Märchen; es war ein Werk höchster Ekstase und in seiner Langlebigkeit diesem gleich. Auch über Johanns — wie über Savonarolas Gestalt — liegt der Schatten starren Fanatismus, es weist sich in ihnen gleichmäßig ein furchtbarer Mißbrauch der ihnen anvertrauten Gewalt. Die Geschichte des christlichen Ketzertums (Haeretizismus) ist leider noch viel zu selten beleuchtet worden. Wir hören wohl hin und wieder von sonderbaren Lehren, die zu verschiedenen Zeiten mächtigen Anklang gefunden, von Lehren, welche die Priester als Werkzeuge der Hölle, den Eid als eine Erfindung des Teufels kennzeichnen. Gegen diese Häretiker ging Johann vor, von denen er sechzig Männer und Weiber, zum Teil aus den ersten Familien von Verona, auf dem Scheiterhaufen verbrennen ließ, eine schauervoll blutige Tat! Johanns Glück hat nicht lange gedauert, er mußte bald Verona als Flüchtling verlassen. Da auch er wie Arnold und Savonarola Prediger und Politiker in einer Gestalt sein wollte, mußte er zugrunde gehen.

In Verona brachen im Frühling des Jahres 1234 neue Unruhen aus. Rizzardo ward von neuem vertrieben. Für den bald beginnenden Kampf Friedrichs gegen die lombardischen Städte hatte sich sein Helfershelfer Ezzelino Verona zum Stützpunkt seiner militärischen Operationen ausersehen. Im Bunde mit dem Kaiser gelang es ihm, im Jahre 1236 Vicenza zu erobern, das die Deutschen grausam plünderten. Im folgenden Jahre gewinnt Ezzelino Padua, nachdem Friedrich die Lombarden entscheidend bei Cortenuova aufs Haupt geschlagen hat. Hier hatten die Veroneser gegen ihre Stammesgenossen in kaiserlichen Reihen gekämpft. Als bald darauf Friedrich nach Verona kam, wurde hier in der alten Basilika von S. Zeno Ezzelinos Hochzeit mit des Kaisers natürlicher Tochter festlich begangen. Nunmehr durfte sich Ezzelino als unumschränkter Machthaber von Verona betrachten. Er hauste hier mit einer Grausamkeit, die jeder Menschenwürde Hohn spricht. Was seinem Verdachte zum Opfer fiel, ließ er unter entsetzlichen Martern hinmorden. Die Häuser seiner Feinde ließ er niederreißen; das schöne Kastell von S. Bonifacio fiel im Jahre 1243 in seine Hände, er ließ es schleifen; nur wenige Trümmer erinnern heutigen Tages noch an diese denkwürdige

Stätte. Durch Schrecken und Haß, durch eine ihm treu ergebene Signoria, die sich aus den Montecchi und den „Ventiquattro" zusammensetzte, suchte Ezzelino seine Herrschaft täglich neu zu festigen. Unter den Unglücklichen, die im Jahre 1246 seiner Wut zum Opfer fielen, befanden sich Ognarello und Bonaventura della Scala, deren bedeutungsvoller Name hier zum erstenmal in der Veroneser Geschichte anklingt. Sie fanden einen Rächer in dem unglücklichen Giovanni Scanarola, Diesem gelang es, den Henker und Condottiere Ezzelinos, Enrico da Eyna in dem Augenblick zu erdolchen, als er selbst hoffnungslos als Angeklagter vor diesem furchtbaren Tyrannenknecht gestanden.

Wir können hier auf die einzelnen Phasen in den Kämpfen Ezzelinos nicht näher eingehen. Im Jahre 1248 finden wir ihn an der Seite des Kaisers bei jener denkwürdigen Belagerung von Parma, die Friedrichs Verhängnis werden sollte. Unter den Eingeschlossenen befand sich auch Rizzardo da Sambonifacio. Nach sechsmonatlicher Belagerung erlitt Friedrich hier jene furchtbare Niederlage, die die Wiedervergeltung seines Sieges bei Cortenuova war. Diese Schlacht bedeutet das Ende der friedericianischen Herrschaft in Italien. Der Veroneser „Carroccio" fiel in die Hände der Sieger, die ihn im Triumphe nach Parma brachten. Ezzelino aber kämpfte mit wachsendem Glücke weiter, auch nach dem Tode Friedrichs II. Trient, das sich gegen ihn empörte, verfiel einem unseligen Geschick.

Es steckt in diesem Ezzelino etwas, was fast mit Gewalt zur Bewunderung zwingt. So verworfen, bestialisch er als Mensch gewesen, so groß war seine Kaltblütigkeit, sein Mut, sein strategisches und politisches Genie. Im Jahre 1254 sind seiner Herrschaft Verona, Vicenza, Padua, Feltre, Belluno und Trient untertan; mit dem Grafen Alberto Pallavicino von Cremona stand er im engsten Bündnis. Die Blätter der Chronisten sind voll von den Grausamkeiten, die er beging. Oftmals schuldlos starben die Opfer seines Verdachtes. Uberto da Vardo ward durch die Straßen von Verona geschleift und dann verbrannt. Im Jahre 1256 zog Ezzelino im Bunde mit Pallavicino gegen Mantua. Während dessen nahmen die verbündeten Venezianer und Mantuaner Padua, das Ezzelinos Neffe Ansedio keinen Augenblick zu verteidigen imstande war. Ezzelinos Wut, als er den Verlust von Padua erfuhr, kannte keine Grenzen. Alle Paduaner, die in seinem Machtbereich waren, ließ er hinschlachten; mehrere Tausend (11000?) von ihnen starben an einem Tage in Verona, wo heute eine Inschrift in der Nähe von San Giorgio Maggiore an die grauenvolle Stätte erinnert. Dann zog er gegen Padua, das er erfolglos verlassen mußte. Als sich bald nachher Legnago und Cologna an der Etsch für Azzo d'Este erklärten, ließ Ezzelino zahlreiche angesehene Veroneser Bürger in Ketten werfen unter der Anklage, die Absicht gehabt zu haben, Verona den Mantuanern zu überweisen. Sie wurden durch die Stadt geschleift und unter grauenvollen Martern hingerichtet. Je mehr die Schwierigkeiten für Ezzelino stiegen, um so mehr steigerte sich sein Mut und seine Grausamkeit. Durch die Eroberung von Brescia fiel ein neuer Strahl des Glückes auf seinen Weg. Doch bald nahte sich der Tag, an dem sich sein Verhängnis erfüllte. Als er sich im Jahre 1259 Mailands zu bemächtigen suchte, wurde er vom

Markgrafen Pallavicino, der sich von ihm abgewandt, den verbündeten Brescianern, Mantuanern, Cremonesen, und Bolognesen bei Cassano an der Adda geschlagen. Verwundet nach Soncino gebracht, starb er dort, indem er sich seine Wunden wieder aufriß, um nicht den Sturz seiner eigenen Größe überleben zu müssen. Dreiunddreißig Jahre hatte er als Sieger Schrecken und Blut über die oberitalienische Erde getragen. Die von ihm bekämpften Guelfen haben ihn zum Sohne des Teufels gestempelt und Dante findet ihn (Inf. XII.) in der Grube der Tyrannen wieder: „che dier nel sagne e nell'aver di piglio". — Alberich, der Bruder Ezzelinos, wurde von den Trevisanern samt seinen Kindern barbarisch ermordet.

In Verona stellte man sofort das Amt des alten Podestà wieder her. Zu dieser Würde gelangte ein Mastino oder Leonardino della Scala. Drei Mitglieder dieser Familie waren unter Ezzelino der Wut des Tyrannen zum Opfer gefallen. Über den Ursprung der Scaliger verlautet nichts Bestimmtes. Wahrscheinlich entstammten sie einer alteingesessenen Kaufmannsfamilie. Giovanni Villani, der Florentiner Geschichtsschreiber, läßt sie von einem Jacopo Fico abstammen, der Leitern und Treppen verfertigte, woher sie ihren Namen erhielten. Aus jenen Tagen stammt die Nachricht eines Chronisten, der von 700 Geschlechtertürmen berichtet. Ezzelino hatte den seinen in der Nähe von S. Maria Antica, die erst von Cangrande erbaut wurde. In jener Gegend hatten auch die Scaliger ihre Paläste und Türme, wie die ersten Medici in Florenz in jenem alten Quartiere am Ponte vecchio.

Mastinos Regiment hat im ganzen einen friedlichen Anschein, wenn es zuerst an Unruhen auch unter seiner Podestà nicht fehlte. Obschon er überzeugter Ghibelline war, durften doch die Guelfen nach Verona zurückkehren. Im Jahre 1262 wurde er zum capitano del popolo erwählt, eine neue Charge, die die Anteilnahme auch des niederen Volkes an der Regierung beweist. An der kurzen Tragödie des unglücklichen Konradin hat Mastino einigen Anteil. Er hat den jungen Prätendenten bis Pavia begleitet und ihn eindringlich, aber vergeblich vor seinem Zuge nach Neapel gewarnt. Wiederum tritt die Veroneser Geschichte in ein Stadium, das demjenigen der deutschen Kaiser parallel läuft. Rudolf von Habsburg war im Jahre 1273 deutscher Kaiser geworden. Mastino della Scala hat noch mannigfach gegen Verrat und Empörungen zu kämpfen gehabt. Eines aber vor allem ist an seiner Regierung merkwürdig: Er war kein Podestà mehr, wie wir sie aus dem frühen Mittelalter her kennen. Seine Herrschaft war vielmehr die Vorstufe einer erblichen Dynastie. Es scheint, daß das Volk nach dem langen Regimente Ezzelinos seine früheren Freiheiten und Rechte vergessen hat und froh ist, einen ständigen, nicht mehr jährlich wechselnden Beherrscher über sich zu fühlen. Mastino della Scala fiel durch Mörderhand. Über seinen Tod hat sich das Dunkel bis auf den heutigen Tag nicht gelichtet. So bezeugt es auch die Inschrift, welche in modernen Tagen an jener Stelle angebracht wurde. Sie lautet: „Mastino I. elletto Podestà nel 1260 e Capitano del popolo nel 1261 cadde ucciso a tradimento per odio privato li 17. Ottobre 1277 — presso questo volto da ciò detto Barbaro —". (Es ist jener malerische Durchgang in der Nordwestecke auf die Piazza delle Erbe zu gemeint [Abb. 30].) Vielleicht ist

Alberto, der Bruder Mastinos, den selbst nach der Herrschaft gelüstete, der Anstifter des Mordes gewesen. Der Brudermord tritt ja — wie nirgends — gerade in der Scaligerdynastie so grauenvoll zutage; vielleicht auch ist Mastino als Opfer seiner Güte gefallen, indem er versucht hat, zwei feindliche Parteien miteinander zu versöhnen; jedenfalls hat Alberto della Scala an den Mördern Isnardo de Scaramelli und der Familie Pigozzo grausam Rache genommen.

Mastino hatte noch vor seinem Tode im Jahre 1271 in dem berühmten Codex Albertina die neue Verfassung fixieren lassen. Aus diesen zahlreichen Bestimmungen interessieren uns hier nur diejenigen, welche sich über die Würde des Podestà aussprechen. Ein solcher mußte drei Monate vor Amtsantritt gewählt werden und bedurfte der Zustimmung der Scaliger. Nach Ablauf seines Amtsjahres mußte er noch fünfzehn Tage in der Stadt bleiben, um sich eventuell gegen ihn vorgebrachte Klagen zu verteidigen. Er mußte auf seine Kosten zwei Soldaten, zwölf Bewaffnete und vier Diener unterhalten, die alle nicht Veroneser sein mußten. Frau noch Kinder noch sonstige Verwandte durfte er während seiner Amtszeit bei sich haben. Das Gehalt stieg allmählich auf 5000 Lire.

Eine andere Satzung verbietet Privaten, Kastelle in der Stadt oder deren Gebiet zu erbauen. Aus allen diesen Statuten spricht zwar scheinbar die Idee einer konstitutionellen Verfassung auf breitester Grundlage, aber in Wirklichkeit waren doch die Scaliger die obersten Herren, die in ihren Händen ungeschmälert die Fülle der gesamten Macht vereinigten. Dieses absolutistischen Regimentes, das Verona von nun an beherrschte, waren sich die vor allem bewußt, die ununterbrochen in immer neuen Verschwörungen eine Änderung herbeizuführen versuchten. Gerade diese, speziell seit Cangrandes Tod stetig sich häufenden Verschwörungen haben nicht zuletzt die letzten Scaliger zu blutigen Tyrannen gemacht. Es ist etwas Sonderbares um diese kurzlebige Herrscherdynastie der Herren della Scala. Eigentlich nur Cangrande hat ethisch, künstlerisch und rein menschlich das Recht, unser ganzes Interesse in Anspruch zu nehmen. Nach seinem Tode ist es, als habe das ganze Geschlecht sich nur in diesem Einzigen ein bleibend Denkmal setzen wollen, in dem es die höchste Fülle Seinerselbst verkörpert hat; dann flutet in vollen Zügen die Decadence herein. Und auch die wenigen Scaliger, die vor dem großen Can die Herrschaft inne hatten, erscheinen matt und farblos gegen diesen Einzigen.

Nach Mastinos Tode wurde sein Bruder Alberto zum Capitano del popolo gewählt. An Kriegen fehlte es auch unter seiner Regierung nicht. Im Inneren wurden stets neue Verschwörungen entdeckt, gegen die sich Alberto durch furchtbare Strenge zu schützen suchte. Er hatte es vor allem auf eine glanzvolle Erhebung seiner Familie nach außen hin abgesehen, indem er für seine Kinder Heiraten fürstlichen Charakters suchte. Im Jahre 1289 heiratet seine Tochter Costanze den jungen Guelfenführer Obbizone d'Este. Das schien freilich einen Frieden zwischen den beiden Parteien anbahnen zu sollen; der auch wirklich bis zu dem Tode jenes Obbizone dauerte (1294). Dann entbrannte der Kampf um so heftiger von neuem. Alberto hatte sich zum Verderben der Este mit Vicenza und Padua verbunden. Diesem Bunde fehlte es nicht an Waffenglück. Wir hören von glänzenden Turnieren,

die aus Anlaß der Siege in Verona gefeiert wurden, wobei Alberto seine Söhne Bartolommeo, Cangrande (der damals nicht mehr als drei Jahre zählte) und Alboin zum Ritter schlug. Für seinen Erstgeborenen Bartolommeo fand der Vater eine Gattin in Konstanze, der Tochter Konrads von Antiochien und Nichte Friedrichs II. Im Jahre 1299 war es Alberto gelungen, sich in den Besitz von Mantua zu setzen und aus demselben Jahre haben wir die Nachricht von einer furchtbaren Verschwörung, der die Scaliger zum Opfer fallen sollten. Die Verschwörer, deren Haupt Tomasino da Cerea war, standen im Einvernehmen mit den Este und dem Grafen Vinciguerra da Sanbonifacio. Letzteren wollte man zum Herrn von Verona machen; Alberto und seine drei Söhne sollten ermordet werden. Die Verschwörer mußten ihre Pläne am Galgen büßen. In S. Fermo Maggiore existiert an der Südwand ein altes Fresko, das vielleicht auf diese Verschwörung Bezug hat, worüber wir an anderem Orte sprechen werden (siehe S. 86). Alberto ließ jetzt die Bürger ewige Treue schwören. Im letzten Jahre seiner Regierung gelang es Alberto della Scala, sich Rivas am Gardasee zu bemächtigen, das seitdem lange im Besitze der Scaliger geblieben ist.

Nach dem Tode Albertos (1301) folgte in der Regierung sein ältester Sohn Bartolommeo, dessen kurze Regierung (gestorben 1304) für uns durch die Ankunft Dantes in Verona einige Bedeutung hat. Schon unter Alberto I. waren zahlreiche vertriebene Ghibellinen aus allen Städten, speziell von der Partei der Lambertazza von Bologna, in Verona zusammengeströmt. Dante selbst berichtet von seinem Kommen nach Verona im 17. Gesang des Paradiso durch den Mund Cacciaguidas:

„La primo tuo rifugio e il primo ostello
Sarà la cortesia del gran Lombardo
Che in sulla Scala porta il santo uccello
Che in te avrà si benigno riquardo
Che dal fare e del chieder, tra voidue
Fia prima quel che tra glialtri è piu tardo.
Con lui vedrai colui che impresso fue
Nascondo si da questa stella forte,
Che notabili fien l'opere sue.“

Es liegen in diesen Versen einige Widersprüche gegen die mit Sicherheit festgestellten historischen Daten; denn offenbar ist unter dem „gran Lombardo" nicht Bartolommeo, sondern Cangrande gemeint. Auch den „Santo uccello", d. h. den kaiserlichen Adler führten die Scaliger damals noch nicht in ihrem Wappen. Denselben erhielten sie erst von Heinrich VII. von Luxemburg nach dem Jahre 1308. — Aber das mag als eine chronologische Verschiebung im Geiste des großen Florentiners durchgehen, dem es vor allem darauf ankam, die herrliche Gestalt seines großen Gönners Cangrande in den Vordergrund zu rücken. Wir haben sonst keinen Grund, Dantes Kommen nach Verona nicht schon unter Bartolommeo della Scale anzusetzen. Dantes göttliche Komödie klingt auch an anderen Stellen von der Erinnerung an die Scaliger wieder, in deren Beurteilung er zum Teil

streng und unbarmherzig ist. So urteilt er über einen unehelichen Sohn Albertos I. Giuseppe della Scala, der in den Jahren 1291—1314 Abt von S. Zeno war:

„— — — mal del corpo intero
E della mente peggio e che mal nacque“ (Purg. XVIII. 24.)

Verona ist durch das Andenken Dantes geheiligt. Es ist die einzige Stadt, über die er nichts Böses zu berichten weiß. Von seinem Aufenthalt freilich weiß man wenig mehr als die Tatsache selbst. Der Anblick des Amphitheaters soll ihm zuerst den Gedanken an seine neun Höllenkreise geweckt haben. Auch das enge Tal der Etsch zwischen Trento und Verona hat Dante gesehen, denn er kennt

— — la rovina in fianco
Di qua di Trento l'Adige percosse.“

Nach dem Tode Bartolommeos (1304) folgte Alboin in der Herrschaft, über den Dante nichts Gutes berichtet. Unter seiner Regierung nahmen die Kriege gegen Azzo von Este ihren Fortgang. Sein Bestreben war auf Sicherung der Herrschaft gerichtet und das ist ihm gelungen. Auf andere Kriege, von denen ununterbrochen die Blätter der Veroneser Geschichte voll sind, müssen wir uns hier einzugehen versagen. —

Mit Cangrande I. treten wir in die Glanzzeit der Veroneser Geschichte ein. Im Alter von zwanzig Jahren (1311) trat er als jüngster der drei Söhne Albertos I. die Herrschaft an. — Mit Heinrich VII. von Luxemburg (1308—1313), dem es zum ersten Male seit 62jähriger Unterbrechung gelang, die Kaiserwürde wiederherzustellen, war für die Ghibellinen ein neuer Hoffnungsschimmer in das Dunkel ihrer politischen Träume gefallen. Von Dante als Retter aus der Not der Parteiwirren begrüßt, gelang es ihm, sich in Rom (im Jahre 1312) zum Kaiser krönen zu lassen. Nur das guelfisch gesinnte Florenz hatte ihm hartnäckig die Tore verschlossen. In Cangrande aber, in dem die Ghibellinen mit einem Male ein gewaltiges Haupt wiedergefunden, fand auch Heinrich seine Hauptstütze. Und doch war gerade das Erscheinen Heinrichs auf italienischem Boden eine große Enttäuschung für die Ghibellinen; anstatt daß er sich als Haupt dieser Partei offen erklärte und den Kampf gegen die Guelfen mit Macht begann, predigte und befahl er den Frieden. Aber seine Worte waren von geringem Erfolg. Das guelfisch gesinnte Padua hatte fast seit einem halben Jahrhundert die Herrschaft über Vicenza. Die Vicenziner, im Vertrauen auf Cangrande, verjagten eines Tages die paduanische Besatzung, womit der Krieg von neuem ausbrach. Im Jahre 1311 war Cangrandes Bruder Alboin gestorben, mit dem er sich anfangs noch in die Herrschaft geteilt hatte. Es waren schwierige Augenblicke, als Cangrande als alleiniger Erbe die Macht der Scaliger antrat. Die Finanzen waren dermaßen erschöpft, daß er nicht einmal die Mittel fand, an Amadeus von Savoyen, den kaiserlichen Generalgouverneur der Lombardei, den fälligen Tribut zu bezahlen. Dabei brach in diesem Augenblick der Krieg gegen Padua aus, das als Haupt der Guelfen die Unterstützung der Marken, Bolognas und Cremonas erhielt. Cangrande dagegen fand nur die Unterstützung Mantuas. Heinrich verlangte seinen Beistand gegen Florenz; die Ghibellinen von

Modena baten um seine Hilfe. Während sich der Krieg allenthalben zu ungunsten von Cangrande entwickelte, die Paduaner siegreich waren, trat erst mit Heinrichs VII. Tode (1313) ein Umschwung ein. Mit einem Male ward der Herrscher von Verona das erklärte Haupt der italienischen Ghibellinen. Es ging das Gerücht, der Kaiser habe ihn zum politischen Erben ernannt, wie wir aus einem lateinischen Gedichte dieser Zeit ersehen. Brescia, Cremona, Treviso und Padua hatten sich nach Heinrichs Tode zu einem großen Guelfenbunde vereinigt und während Cangrande eben in Verona die Hochzeit seines Neffen Franceschino mit der Tochter Lucchinos Visconti feierte, erreichte ihn die Nachricht, daß es den Paduanern fast gelungen sei, Vicenza zu nehmen. Der Borgo S. Pietro war bereits in ihren Händen. In vier Stunden war Cangrande in Vicenza. Das genügte, den Mut der verzweifelten Bürger wiederherzustellen. Dann platzte er über die Paduaner herein und schlug sie vollständig. Padua aber faßte ein solcher Schrecken, daß es seine Mauern verstärkte und durch die Vermittelung Venedigs um Frieden bat. Cangrande war eben 23 Jahre alt. Auch in Toskana, wo der tapfere Uguccione della Faggiulo die Guelfen bei Montecatini geschlagen, hatte der Ghibellinismus siegreich sein Haupt erhoben, freilich nur für einen Augenblick; denn bald nachher war Uguccione gezwungen, in Verona Aufnahme zu suchen, wo er in Cangrandes Dienste trat. Cangrandes kriegerische Tätigkeit entfaltet sich nach allen Seiten hin; während er einerseits Brescia belagerte, zwang er Vicenza in seinen Gehorsam zurück und schlug die Paduaner zweimal vor den Mauern ihrer Stadt, bis er ihnen endlich im Jahre 1318 einen Frieden unter schweren Bedingungen zugestand. Im selben Jahre ward Cangrande auf der Generalversammlung aller Ghibellinnen zu Soncino zum Oberbefehlshaber der gesamten ghibellinischen Liga ernannt. Zwei Jahre später aber war es den Paduanern gelungen, Cangrande in eine solche Lage zu bringen, daß er seinerseits froh sein mußte, Frieden schließen zu können. Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, ein Bild der kriegerischen Tätigkeit dieses jungen Fürsten zu geben, dessen ganzes Leben ein fortgesetzter Waffengang war. Friedrich der Schöne sowohl wie Ludwig der Baier, die beiden Gegenkaiser, spielen in diesen Zeiten in ihren politischen Tendenzen stark in die Geschicke Oberitaliens hinein. Um nicht unter die Krallen des gewaltigen Scaligers zu fallen, hatten die Kommunen zum großen Teil ihre Selbständigkeit opfern müssen und sich dem einen oder anderen unterworfen. Die Erneuerung des Ghibellinenbundes, der Entsatz Mailands gegen die Guelfen und ihre Niederlage bei Monza sind nur wenige Etappen in dem ausgedehnten Kampfe zwischen Ghibellinen und Guelfentum in Oberitalien. Was Ezzelino da Romano versucht, sich eine große Macht zu schaffen, das war auch das Ideal des Scaligers. Mantua, wo die Bonaccolsi in den Gonzagas ihre Nachfolger gefunden (1324), geriet damit in direkte Abhängigkeit von der Scaligerherrschaft. Nach dem Besitz von Padua hatte Cangrande ununterbrochen gegeizt. Nachdem dort nach vielen Unruhen Marsilio da Carrara die höchste Gewalt behauptet hatte, gelang es Cangrande, den Herrscher dermaßen zu bedrängen, daß er sich zu Unterhandlungen verstehen mußte. Indem Mastino della Scala Taddea von Carrara heiratete, trat Marsilio feierlich seine Gewalt an Cangrande ab. Das war ein glänzender Erfolg nach jahrelangen, heißen Kämpfen,

von dem die Mauern von Verona freudig widerhallten (1327). Zwei Jahre später gelang es dem Scaliger, sich auch in den Besitz von Treviso zu setzen. Seine Macht stand auf dem Höhepunkte, als ihn der Tod in jener Stadt zu früh ereilte (22. Juli 1329).

Wir haben uns in diesen Abschnitten leider versagen müssen, eingehender die Geschichte der Kämpfe Cangrandes zu geben, die viele Seiten füllen könnten. Andeutungen mußten genügen, das Bild dieses herrlichen Ritters nach seiner kriegerischen Seite hin nur skizzenhaft zu geben. Denn die große Bedeutung dieses Scaligers liegt nach einer Seite hin; wo das, was sein Geist gesät, eine herrliche Frucht gezeugt hat. Das ist, was er als geistiger Höhepunkt seiner Zeit bedeutet. Nach dieser Seite hin trennt auch uns moderne Menschen nichts von dieser glänzendsten Gestalt, die das italienische Trecento aufzuweisen hat. Cangrande hat Verona zum Mittelpunkt der edelsten und feinsinnigsten Kultur seiner Zeit gemacht und als solcher schreitet es auch dem emporblühenden Florenz in jener Zeit vorauf, von keiner anderen italienischen Stadt überhaupt nur zu reden. Cangrandes Bild als Herrscher und Krieger nach der rein politischen Seite hin erscheint edel und schön. In einer stahlgepanzerten Zeit geboren, hat er sich von Jugend auf dem Handwerk der Waffen gewidmet. Er ist der erste Condottiere seiner Zeit gewesen, ein stolzer Vorläufer eines Colleoni und Gattamelata. Man muß diesen jungen Helden, der wie Mars über das Schlachtfeld reitet, bewundern in seinem Mut, in seiner unerschrockenen Kaltblütigkeit; bewundern muß man gleichermaßen seine Mäßigung im Erfolge, die fast nicht im Einklang mit seiner Jugend zu stehen scheint. So ungeheuer seine Energie im Verfolg seiner Pläne ist, so groß ist die Milde und Liebe, welche er seinen unterworfenen Untertanen entgegenbringt. Ein padovanischer Chronist nennt ihn einen „sorgenden Vater“ seiner Stadt. Damit ist viel gesagt, wenn man an den furchtbaren Ezzelino zurückdenkt. Wenn Dante ihn den „magnifico e vittorioso signore“ genannt hat, so fühlt man unwillkürlich den ganzen edlen Stolz, der in diesen Worten liegt. Als „Magnifico“, das heißt der prächtige Mäcen der Kunst und Wissenschaft, steht er eben so glänzend da, wie später ein Lorenzo von Medici in einer fortgeschritteneren Zeit. Als „vittorioso“ ist er in seiner Art nie wieder erreicht worden. Was hätte Cangrande für Italien werden können, wenn sein Leben nicht so kurz gewesen, seine Wege nicht so oft von den deutschen Kaisern durchkreuzt worden wären! Der Glanz der Musen, der hier zum erstenmal einen Fürstenhof noch tief im Mittelalter umstrahlt, wirkt auf uns verwöhnte Feinschmecker des 20. Jahrhunderts mit einem ganz eigenartigen Reiz. Dantes, der dem großen Lombarden einen Teil seiner Gesänge gewidmet, haben wir schon gedacht; Ferreto de Ferreti, der seinen Helden besingt, erscheint als ein Vorläufer jenes Florentiners Luigi Pulci, des Dichters des „Morgante“. Er berichtet, daß Deutsche, Lateiner und Franzosen, Flamländer und Engländer am Scaligerhofe zu finden waren und daß man allenthalben über Philosophie, Astrologie und Theologie disputierte. Einen ganz sonderbaren Reiz hat es auch, gerade den Florentiner Giotto, den großen Pfadfinder der Malerei, am Hofe des Scaligers wiederzufinden und in dessen Auftrage Werke ausführen zu sehen, die leider alle verloren gegangen sind. Auf Altichiero, der mit Giotto zusammen

4*

im Palast des Scaligers gemalt, ist ein Glanz von der edlen Gestalt Cangrandes selbst gefallen. In seinem Pinsel, dessen Werke wir leider gezwungen sind in Padua zu suchen (nur eines existiert von ihm in Verona), hat sich das Blütezeitalter der Veroneser Kultur ganz wunderbar verewigt. In gewissem Sinne über Giotto stehend, hat gerade er auf den Werdegang der florentinischen Malerei einen hervorragenden Einfluß ausgeübt, der sich zum erstenmal in Domenico Veneziano weist*). Davon ausführlicher später. Ein unbekannter Poet rühmt Cangrande als Beschützer der Kaufleute mit folgenden Versen:

„Piagnielo i mercanti veronesi
Quei di vicini e di lontani paesi
I van sicur con tutt' i loro arnesi
Per tutte le sue terre —
Da messer Cane eran tutti difesi
Non temevan le guerre".

Als Mensch war Cangrande nicht makellos, das wäre fast zu viel verlangt gewesen in jener rohen Zeit; aber seine Hände scheinen rein von Blut. Dantes Verse und diejenigen seines Grabsteins, von Rinaldo da Villafranca verfaßt, weisen deutlich, was der große Scaliger seiner Zeit gewesen. Letztere beginnen also:

„Si Canis hic grandis ingentia facta peregit
Marchia testis erit, quam sevo Marte subegit ect . . ."

Auch Dantes Urteil über den Scaliger hat auf seiner Tomba Platz gefunden.

Cangrandes Erben waren seine Neffen Mastino und Alberto, die Söhne Alboins della Scala. Sie waren beide in Charakter und Gesinnung verschieden. Während Alberto nur die Genüsse des sinnlichen Lebens suchte, fand Mastino einige Befriedigung im Handwerk der Waffen; aber beiden fehlte die Mäßigung im Glück. So haben sie eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Erben Lorenzos von Medici, Piero, den Savonarola aus Florenz vertrieb. Mißtrauen, der bittere Fluch jeder Tyrannei, riß sie zu grausamer Härte hin. Im Jahre 1329 ließen sie Cangrandes natürliche Söhne Bartolommeo und Filiberto zu lebenslänglichem Kerker verurteilen unter der Anklage, den Fürsten nach dem Leben getrachtet zu haben. (Cangrande selbst war mit Johanna von Schwaben, der Tochter Konrads von Antiochien und Enkelin Friedrichs II., vermählt gewesen.) Eine Zeitlang hat Mastino in seinen kriegerischen Unternehmungen Glück gehabt. Im Jahre 1332 gelang es ihm, sich durch Verrat in den Besitz von Brescia zu setzen; durch Kauf erwarb er von den Rossi Parma und Lucca. Letzteres aber forderten die Florentiner für sich. In diesem Augenblick umfaßte die Scaligerherrschaft Verona, Padua Vicenza, Brescia, Treviso, Belluno, Parma, Lucca und Modena. Der Florentiner Geschichtsschreiber Villani schätzt das Einkommen der Herrscher dem des französischen Königs gleich. „Niemals waren Tyrannen von solcher Macht in Italien." Mastino soll sich bereits eine Krone bestellt haben; denn er glaubte in kurzem

*) Siehe das vortreffliche Werk von Dr. Paul Schubring, „Altichiero und seine Schule". Leipzig, 1898.

König über ganz Italien zu werden. Als es ihm gelang, im Jahre 1336 noch Massa und Pontremoli und einige Salinen von Chioggia zu erwerben, ward auch die Eifersucht der Venezianer rege. Ein Bund zwischen Florenz, Venedig, den Este, Visconti, Gonzaga, dem sich auch Karl von Böhmen anschloß, kam im Jahre 1337 zustande. Ein jeder hoffte von der Macht der Scaliger ein Teilchen zu erwerben. Marsilio von Carrara, der für die Scaliger Padua nur verwaltete, begann mit den Venezianern zu verhandeln, öffnete ihnen die Tore und ward zum Lohne für seinen Verrat zum Herrn über Padua eingesetzt. Alberto della Scala, der sich gerade in der Stadt befand, wurde bei dieser Gelegenheit gefangen genommen (1337). Kurz darauf sagte sich auch Brescia los, das sich dem Azzo von Visconti unterstellte. Derartigen Bedrängnissen war Mastino nicht gewachsen. Während er einerseits mit den Verbündeten Verhandlungen einging, suchte er andererseits mit Preisgabe wichtiger Kastelle wie desjenigen von Peschiera Ludwig des Baiern Hilfe zu erlangen. Als die Verbündeten bald das Doppelspiel durchschauten, setzten sie ungesäumt den Krieg fort. Mastino war so außer sich, so sehr hielt er sich von Verrat umwittert, daß er eines Tages den Bischof Bartolommeo della Scala eigenhändig ermordete, weshalb er der Exkommunikation verfiel, von der er erst später wieder befreit worden ist. Als es schließlich Mastino gelang, die Venezianer auf seine Seite zu ziehen und einen Separatfrieden abzuschließen, schrieen die anderen über Verrat. Sie waren aber nicht mächtig genug, den Krieg fortzusetzen und mußten einem allgemeinen Frieden von Venedig 1339 beitreten. Des Scaligers Macht schmolz zusammen auf Verona, Vicenza, Parma und Lucca, die alle voneinander durch andere Herrschaften getrennt waren. Visconti war in dem Besitz von Brescia geblieben; für Venedig hat dieser Krieg eine große Bedeutung gehabt; es hatte die Politik als spezielle Seemacht verlassen und war durch die Erwerbung von Treviso und Castelfranco auf die „terra ferma“ übergetreten, wo von nun an stetig sein Besitz wächst. Im Jahre 1341 empörte sich auch Azzo da Corregio, der für die Scaliger Parma verwaltete, indem er sich zum Herrn dieser Stadt machte. Lucca, dessen Belagerung die Pisaner bereits begonnen hatten, war Mastino froh, an die Florentiner für eine Summe Geldes abtreten zu können. Trotz seiner Verluste nahm Mastino den Kampf gegen die Gonzaga, Herren von Reggio und Mantua, von neuem auf und ließ von Villafranca bis Nogara eine Mauer aufrichten. Durch einflußreiche Heiraten suchte er sein erschüttertes Ansehen wiederherzustellen. Seine Tochter Regina vermählte er dem Barnabò Visconti. Es ist dies die einzige Frauengestalt in der Dynastie der Scaliger, welche unser Interesse herausfordert. Eine Erinnerung an sie klingt noch heute in der Mailänder Oper, der weltberühmten „Scala“ fort. Sie hat durch ihren Kunstsinn und edle Schönheit den Hof der Visconti veredelt. Cangrande II., der älteste Sohn Mastinos, heiratete Elisabeth, die Tochter Ludwigs des Baiern. Diese Hochzeit hat Mastino nur um ein geringes überlebt. Er starb im Jahre 1351 und hinterließ seinen drei legitimen Söhnen Cangrande II., Cansignorio und Carlo Alboin die Herrschaft, denen der Onkel Alberto gleichfalls alle Rechte abtrat. Hauptinhaber der Herrschaft war natürlich Cangrande, der Erstgeborene, ein Mensch von jähzornigem Temperament, der die Bürger grausam bedrückte. Verona besitzt zahlreiche Erinnerungen

an ihn. Er war ein ausgesprochener Tyrann. Das begünstigte jene blutige Empörung seines natürlichen Bruders Fregnano, der beim Volk beliebt, sich im Jahre 1354 in der Abwesenheit des Herrschers zum Capitano und Signore di Verona ausrufen ließ. Die Empörung erinnert in ihrem demokratischen Charakter in etwa an den Aufstand der „Ciompi" in Florenz. Die Gonzaga und Visconti haben unzweifelhaft die Empörung begünstigt. Cangrande, der in Bozen mit seinem Schwager, dem Markgrafen von Brandenburg, zusammengetroffen war, kehrte mit Soldaten in die Stadt zurück, wo er in einem heißen Kampfe an der Ponte dei navi seinen Gegner schlug, der selbst unter den Toten blieb. An jenen Sieg erinnert die kleine Kirche der Madonna della Vittoria, die an jener Stelle erbaut wurde, auf die wir später in anderem Zusammenhang noch einmal zurückkommen werden. Zahlreiche Hinrichtungen folgten diesem Siege, durch die Cangrande von neuem seine Herrschaft befestigte. Seit jenem Tage kannte sein Argwohn keine Grenzen; nur selten verließ er jenes trutzige „Castello vecchio", das er sich erbauen ließ. Besser als Worte kennzeichnen seine Türme und Mauern die blasse Tyrannenfurcht, in der sein Erbauer seine Tage zubrachte. Die wundervolle Brücke, die dieses Kastell mit dem anderen Ufer verbindet, sollte dazu dienen, außerhalb der Stadtmauern seine Soldaten, die meist Brandenburger waren, einzulassen (Abb. 45). Wir werden auch darauf noch einmal zurückkommen müssen. Cangrandes ganzes Bestreben war, Geld für seine drei natürlichen Söhne Tebaldo, Guglielmo und Fregnano zusammenzuhäufen, das er auswärts in Florenz oder Venedig anlegte. Seinem Leben machte im Jahre 1359 der Dolchstoß seines Bruders Cansignorio ein Ende. Schon wieder ein Brudermord in dieser Familie, über den Dunkel gebreitet ist. Vielleicht steht er im Zusammenhang mit irgend einer Liebschaft. Immer häufiger werden von jetzt an die Verbrechen in der Familie, die durch solche Taten den Stempel baldigen Unterganges an der Stirne trägt. Von den drei natürlichen Söhnen Cangrandes II. gelang es Guglielmo und Fregnano zu entkommen und in Venedig gastliche Aufnahme zu finden; Tebaldo wanderte in den Kerker.

Cansignorio mußte sich mit seinem Bruder Alberto Alboin in die Herrschaft teilen; bis es ihm im sechsten Jahre seiner Regierung gelang, den letzteren, der beim Volke sehr beliebt war, unter der Anklage der Verschwörung gegen ihn zu lebenslänglichem Kerker verurteilen zu lassen; ein trauriges Zeichen für die Veroneser jener Tage, die die Furcht vor der Rache des Tyrannen zu feigen Henkersknechten machte. Gleichzeitig hatten zahlreiche angesehene Bürger, Freunde und Genossen Alberto Alboins am Galgen ihr Leben lassen müssen. Cansignorios Bestreben war darauf gerichtet, seinen natürlichen Söhnen Bartolommeo und Antonio die Herrschaft zu sichern. Ihnen mußten die ersten Bürger von Verona und Vicenza im Jahre 1375 Treue schwören. An dem Tage, wo dieses geschah, starb Alberto Alboin im Kerker. Ob der Bruder oder die eben zur Herrschaft gelangten Neffen die Schuld an diesem Morde tragen, ist nicht aufgeklärt. Zwei Tage später war Cansignorio gleichfalls eine Leiche — er war im Alter von 36 Jahren gestorben und hatte vor seinem Tode seinen Freunden, speziell dem Guglielmo da Bevilacqua, die Herrschaft und seine Kinder empfohlen.

Wenige Jahre nur regierten Bartolommeo und Antonio vereinigt die Stadt, bis Bartolommeo, dessen Charakter im ganzen im guten Lichte erscheint, in einer Nacht des Jahres 1381 den von seinem Bruder gedungenen Mördern zum Opfer fiel. Es scheint dabei irgend eine Liebschaft im Spiele gewesen zu sein. Antonio ließ, um sein eigenes Verbrechen dem Volke zu verbergen, den Spinetta Malaspino, vor dessen Hause man die Leiche Bartolommeos gefunden, in den Kerker werfen. Malaspino war später der Führer des Heeres der Visconti, das endgültig die Scaligerherrschaft in Verona gebrochen.

Antonio ist der letzte gewesen, der aus dem Hause der della Scala über Verona geherrscht. Gian Galeazzo von Visconti, der 1385 in Mailand zur Herrschaft gekommen war, sollte sein Verderben werden. Gian Galeazzo, der skrupellos und ehrgeizig auch in seinen politischen Zielen eine entfernte Ähnlichkeit mit Ezzelino da Romano aufweist, hatte seines Vorgängers Barnabò von Visconti Sohn Antonio vertrieben. Antonio war nach Venedig geflüchtet, mit dessen Hilfe er seine Herrschaft wieder zu erlangen hoffte. Venedig nahm die Gelegenheit wahr, um sich so gleichzeitig in den Besitz von Padua zu setzen, wo die Carraresen verhaßt waren. Es schloß mit Antonio della Scala einen Bund gegen Francesco da Carrara. Aber bald mußte Antonio, der in gutem Glauben den Krieg bereits begonnen, einsehen, daß es nur auf sein eigenes Verderben abgesehen war. Verzweifelnd suchte er Gian Galeazzos Freundschaft zu erlangen, der bereits einen Bund der lombardischen Städte abgeschlossen hatte. Barnabòs Sohn Mastino schickte sich an, Brescia gegen den gewalttätigen Vetter Galeazzo zu verteidigen. Der Scaliger fand sich hilflos, ohne Geld in diesem Augenblicke zahlreichen Feinden gegenüber. Sein Weib Samaritana da Polenta ist eine der verworfensten Frauen ihrer Zeit. Verschwenderisch ohne Maßen war sie ausschweifend und einem frivolen Leben ergeben. Es berührt wie der letzte Sonnenstrahl, bevor sich die Gewitterwolken finster zusammenballen, zu hören, daß auch noch den Hof des letzten Scaligers Musenglanz verschönte. Von den Dichtern und Letteraten, die einen letzten Glanz von Schönheit über die dem Untergang verfallene Dynastie breiten, sind besonders Gidino da Sommacompagna, Leonardo da Quinto und Antonios Kanzler Matteo da Orgiano erwähnenswert. Einsam erscheint der letzte Scaliger, bevor über ihn das Verderben, das langsam, aber unentwegt heranschleicht, mit voller Macht hereinbricht. Sein väterlicher Freund Guglielmo da Bevilacqua war beleidigt worden und hatte bei Gian Galeazzo Dienste genommen; das gleiche hatte Giacomo da Verme, einer der tüchtigsten Condottieren seiner Zeit, getan. Und wieder berührt es uns versöhnend, diesen letzten Scaliger nicht kampflos untergehen zu sehen. Das Veroneser Heer lieferte gegen die Carraresen noch zwei denkwürdige Schlachten (1386 und 87), in denen es freilich zweimal unterlag. Der Bund, den Francesco da Carrara mit Galeazzo Visconti geschlossen, versprach den Carraresen Vicenza, den Visconti Verona. So war die Scaligerherrschaft noch vor ihrem Falle geistig schon aufgeteilt. Dem Heere der Visconti aber zogen als Kommissare, gleichsam wie rächende Engel, die beiden Veroneser Verbannten Guglielmo da Bevilacqua und Spinetta Malaspina vorauf. Als letztes Mittel, zu dem Antonio seine Zuflucht genommen, um seinen furchtbaren Gegner zu vernichten, hatte er

vergeblich versucht, die Brunnen von Pavia zu vergiften. Von allen verlassen, sah er, in sein Castel vecchio eingeschlossen, das Heer der Feinde heranziehen. Nach einer Unterredung, die er mit Guglielmo Bevilacqua hatte, verließ er in der Nacht vom 18. zum 19. Oktober 1387 Verona, indem er die Stadt dem kaiserlichen Gesandten übergab. Am folgenden Tage wehte das Banner das Visconti von den Türmen Veronas. Antonio floh nach Venedig, er hoffte doch noch eines Tages in seine Herrschaft zurückkehren zu können, bis ihn im August des Jahres 1388 der Tod dahinraffte. Seine Gemahlin, jene Samaritana, und ihr Sohn Can Francesco lebten von den Almosen, die ihnen die Republik gewährte.

Gian Galeazzo nahm Besitz von allen Hinterlassenschaften der Scaliger und ihrer Anhänger, womit er seine treuen Freunde belohnte. Er umgab Verona mit neuen Mauern, die auch heute zum Teil noch stehen und sich z. B. von der Etsch die via Pallone entlang bis zum Pal. Gran Guardia hinziehen. Somit bildete die Piazza Brà das eine Ende der Stadt. Auch an den Kastellen S. Pietro und S. Felice, die schon von den Scaligern angelegt waren, ließ er weiter bauen. So war sein Bestreben in erster Linie darauf gerichtet, Verona nach Maßstab der veränderten Kriegstechnik zu einer Festung ersten Ranges zu erheben. Im Jahre 1390 brach in der Stadt eine Empörung gegen die Viscontiherrschaft aus, die vornehmlich durch die Carraresen geschürt war, die sich für ihre, Gian Galeazzo geleisteten Dienste schlecht belohnt sahen. Es galt den letzten Sproß des Scaligerhauses, jenen Can Francesco, den Sohn Antonios della Scala, zum Herrn von Verona zu machen. Ugolotto Biancardo, der Statthalter des Visconti, aber führte die Stadt nach dreitägigem blutigen Gemetzel zum Gehorsam zurück.

Hundertachtundzwanzig Jahre hat die Scaligerdynastie in Verona geherrscht. Sie war kurzlebig gewesen wie alle anderen Dynastien in den übrigen italienischen Städten es auch waren. Mit dem ersten Verbrechen, das in dieser Familie geschah, war ihr Untergang prädestiniert. Es hat etwas Grausiges, gerade den Brudermord immer wiederkehren zu sehen. Er scheint wie ein Fluch, der über diesem unseligen Hause lastet. Es gibt nur einen Glanzpunkt in diesem Hause, das ist der Geist Cangrandes; seine edle Gestalt vermag uns mit vielem anderen auszusöhnen. Sonst weist sich uns ein Bild in düsteren, bedrückenden Farben, grau in grau gemalt, über das nur die Kunst vereinzelt einige helle Lichter breitet. Diese aber vornehmlich unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, der uns jedesmal durch die einzelne Herrschergestalt gegeben ist, die wir nunmehr in ihrem Wesen in kurzzügigen Umrissen kennen, hat einen ganz eigenartigen Reiz. Da scheint sie manchmal ein direkter Widerspruch zu der historischen Wahrheit zu sein, wenn uns nicht die vielen Seiten des menschlichen Wesens zu einer Erklärung verhelfen könnten. Wir haben die Kunst noch im tiefen Mittelalter verlassen und sind im Verfolg der geschichtlichen Ereignisse fast bis an die Schwelle der Neuzeit vorausgeeilt.



Abb. 29. Loggia von Fra Giocondo mit dem Dantedenkmal.

5. Die Blütezeit der Veroneser Kunst.

(Architektur — Plastik — die Veroneser Malerschule des Trecento.)

Es scheint wie ein glückliches Symbol, das die Statue Dantes in Verona mitten auf der Piazza dei Signori steht; dort wo die Erinnerung an die Scaliger, bei denen er gastliche Aufnahme gefunden und die er durch seine Worte unsterblich gemacht, noch am kräftigsten ist (Abb. 29). Wenige Schritte nur trennen uns von der Kirche S. Maria antica und dem Friedhofe der Herren della Scala. Und doch ist gerade auf dieser Piazza die Erinnerung nirgends unverfälscht. Wenn man nicht die weißen Marmortafeln an den Palästen sähe, von denen man die Vergangenheit dieser Stätten erfährt, man würde kaum glauben, daß diese Gebäude noch die Erinnerung an das alte Herrschergeschlecht von Verona bergen. Auch schon zur Zeit der Renaissance hat man künstlerisch zu morden verstanden, wie es sich heute ja noch täglich zum Entsetzen aller Kunstfreunde wiederholt. Man betrachte nur den Palast Cangrandes in der Nordostecke des Platzes. Er sieht wahrhaftig einer Modedame des 20. Jahrhunderts ähnlicher als einem trotzigen Condottieren des Trecento. Es ist grausam, was hier ein mißverstandener Verschönerungseifer gesündigt. Nur einige Rundbogenfragmente, die man noch — ich

weiß nicht aus welchem Grunde — in der Fassade hat stehen lassen, geben uns einen Begriff von dem romanischen Charakter dieses Baues, den wir uns in seiner rohen Form besser an der Fassade der hinteren Mauer vergegenwärtigen können. Unser kunsthistorisches Wissen bereichern wir gern an der Gedenktafel, die uns darüber belehrt, das schon Mastino I. della Scala im Jahre 1272 diesen Palast erbaute, der unter den späteren Herrschaften vielfach umgestaltet wurde. „Giotto und der Veronese Altichiero malten hier Werke, die verloren gingen. Can Grande empfing hier Dante, der ihn berühmt machte, indem er ihm den dritten seiner unsterblichen Gesänge widmete." — Gegenüber an der anderen Seite des Platzes



Abb. 30. Pal. dei Giureconsulti.

erhebt sich ein anderer Palast (dem Sanmicheli zugeschrieben) mit weitem Torbogen. Seine Renaissancefassade hat höchstens in ihrem unteren Stockwerk noch einige antike Reste von jenem alten Palaste, den die Veronesen (laut Inschrift) im Jahre 1273 für die Richter bauen ließen. Jener malerische Bogengang, unter dem schon seit uralten Zeiten der Knochen eines antediluvianischen Tieres hängt, weshalb er „Arco della costa" genannt wird, verbindet ihn mit dem gegenüberliegenden Pal. della Ragione (Abb. 30).

Schließlich hat auf diesem Platze der heutige Gerichtspalast (gegenüber der Loggia) noch eine direkte Beziehung zu den Scaligern; denn er war die Residenz Cansignorios della Scala, der ihn vom Jahre 1359 an erbauen ließ, bewohnte

und hier gestorben ist. Im 16. Jahrhundert hat hier der venezianische Statthalter residiert. Neben diesem Palaste erhebt sich ein mächtiger, zinnenüberkrönter Wartturm. Seine Ziegel sind so blank gewaschen, daß sie fast ein Hohn auf seine Vergangenheit sind, aber einem verwöhnten Geschmack, der im Bilde einer Stadt vornehmlich auf Reinlichkeit sieht, werden sie darum doppelt willkommen sein.

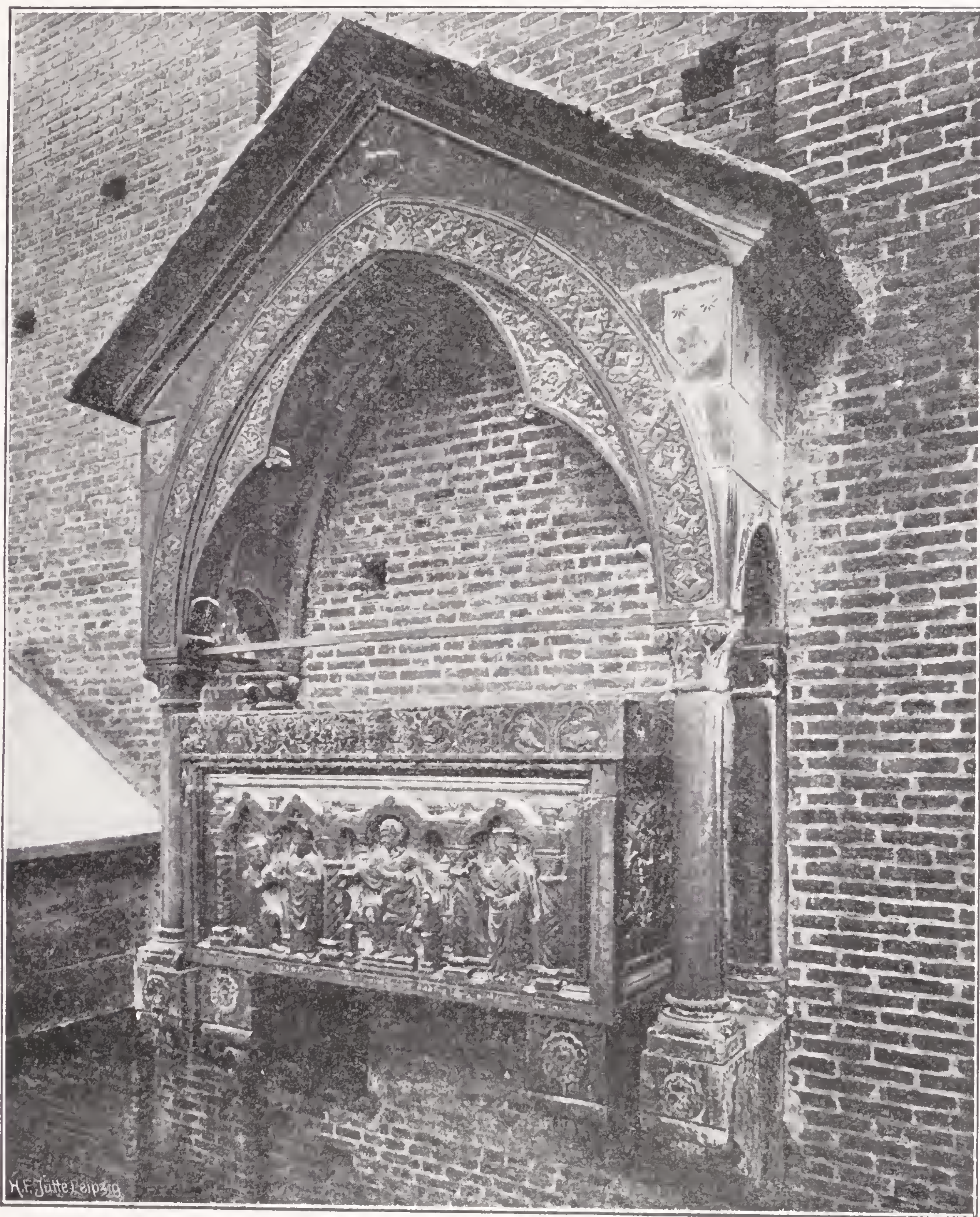


Abb. 31. S. Pietro Martire. Dussaini-Bogen.

Bevor uns nun unser Weg unter einem malerischen Bogen hindurch zu der Stätte geleitet, wo der Geist der alten Scaliger am reinsten und unverfälschsten weht, zu S. Maria antica und dem umgitterten Begräbnisplatz der Fürsten, wollen wir auf einen Augenblick mit unseren Gedanken Zwiesprache halten, um uns die Entstehung des sogenannten Veroneser Freigrabes zu vergegenwärtigen. Verona besitzt eine Reihe von Gräbern, deren Entstehungszeit vor dem Can Grandes della Scala liegen. In S. Fermo Maggiore haben wir in einer ehemaligen Kapelle zwischen Kirche und Krypta eines jener typischen Professorengräber, von denen es nur noch ein ähnliches an der Fassade von S. Pietro martire gibt, das aber jüngeren Datums

ist. Der einfache viereckige Sarkophag ist in die Wand eingelassen, auf seiner vorderen einzig sichtbaren Fläche sehen wir fast „sgraffitoartig" die Umrisse des Professors und seiner Gattin angedeutet. Über dem Sarkophage befindet sich eine Marmorplatte, auf der in Flachrelief der vortragende Professor und vier seiner lernbegierigen Schüler ausgemeißelt sind. Die letzteren sitzen in Schräglage auf einer Bank nebeneinander. Ein jeder hat, wie der Professor selbst, ein dickes Buch vor sich aufgeschlagen, in dem man eifrig zu studieren scheint. Es ist hier mehr eine Übungsstunde, ein Seminarunterricht in unserem modernen akademischen Sinne, als ein Vortrag dargestellt. Die Behandlung des Reliefs ist plump und unterscheidet sich technisch noch in nichts von der „byzantinisch" gehaltenen Darstellung auf der Arca Dussaini an S. Pietro Martire (Abb. 31). Der niedrige Gewölbezwickel der Kapelle ist als malerischer Abschluß des Grabes gedacht. Er ist durch das Fresko einer Madonna mit Heiligen ausgefüllt. Dieses Grabdenkmal steht in der Veroneser Kunst einzig da. Es ist daher anzunehmen, daß sein Schöpfer kein Veroneser Bildhauer gewesen ist. Alle anderen Grabdenkmäler zeigen einen völlig verschiedenen Typus. Die Entstehung ihres künstlerischen Gedankens zu erklären, muß ich noch einmal auf die älteste Veroneser Portalarchitektur zurückgreifen. Betrachten wir z. B. jenes obenerwähnte Seitenportal des Domes, so fehlt uns in seinem oberen Teile nur noch der viereckige Sarkophag, um sogleich den Typus des ältesten Veroneser Freigrabes vor uns zu haben. Ich spreche hier einen Gedanken aus, der neu sein dürfte, gegen den sich gewiß auch manches einwenden ließe, wenn ich sage, die Form jener ältesten Portalarchitekturen an S. Zeno und am Dom hat den ersten künstlerischen Antrieb zur Konstruktion der spezifisch veronesischen Grabarchitektur gegeben; dessen Urtypus uns nicht nur außerhab der Kirchenmauern entgegentritt, sondern auch im Inneren der Kirchen selbst, wo die Schöpfer offenbar den Sinn einer giebelförmigen Überdachung völlig mißverstanden, nur einem bereits zur Gewohnheit gewordenen Typus gehorchten*). Denn das Dach war offenbar dazu geschaffen, den Sarkophag vor den Unbilden der Witterung zu schützen, was also sinnlos wird, wenn man es in einer schon überwölbten Kirche anwendet. In dieser mißverstandenen Form treten uns z. B. zwei Grabdenkmäler in S. Anastasia entgegen, das eine der Familie Nichesola, das andere das Monument eines Mitgliedes der Familie Pellegrini in der gleichnamigen Kapelle. Freilich gehören diese beiden zuletzt genannten Monumente bereits einer ausgesprochen gotischen Periode an. Sie zeigen in der Ornamentik vor allem, daß sie wohl der Periode des Cansignorio-Monumentes zuzurechnen sind. In die gleiche Gruppe gehört dann auch das Monument des Scaligergesandten Bolderio, das sich ebenfalls in S. Anastasia befindet. In ihrer reinsten und ursprünglichsten Form sehen wir zu beiden Seiten des Campanile von SS. Apostoli zwei Sarkophage, die auf der Erde aufstehen, über die sich säulengestützt die Giebeldächer erheben. Einen geringen Fortschritt bemerken wir dagegen bereits in zwei anderen Sarkophagen, denen des Guinicello dei Principi und des Leonardo da Quinto, neben der Arca Dussaini

*) Es erscheint nicht notwendig vielleicht zum Teil ältere Analogien in Bologna, Padua, Arezzo u. s. w. zu suchen, wie sie Burckhardt andeutet. Gerade im Hinblick auf die älteren Veroneser Portale scheint mir die Entstehung der Gräber natürlich und selbstverständlich gegeben.

vor der äußeren Chorwand von S. Pietro Martire, die nur um ein geringes über dem Erdboden erhöht, plastisch bereits entwickelter, doch noch durchaus romanischen Charakter haben*). Gegen diese bedeutet die „Arca dei Dussaini" wiederum einen Fortschritt, da wir hier eines der ältesten Grabmonumente in Hochlage vor uns haben (Abb. 32). Ein Forschritt ist auch im Stile selbst bemerkbar, der bereits gotisch ist wie in der Behandlung der plastischen Teile, denen meines Erachtens Schmarsow mit Unrecht das Epitheton „byzantinisch" gibt. Rechnen wir noch zu den eben erwähnten Sarkophagen den des Fracastoro, des Leibarztes Cangrandes I., an

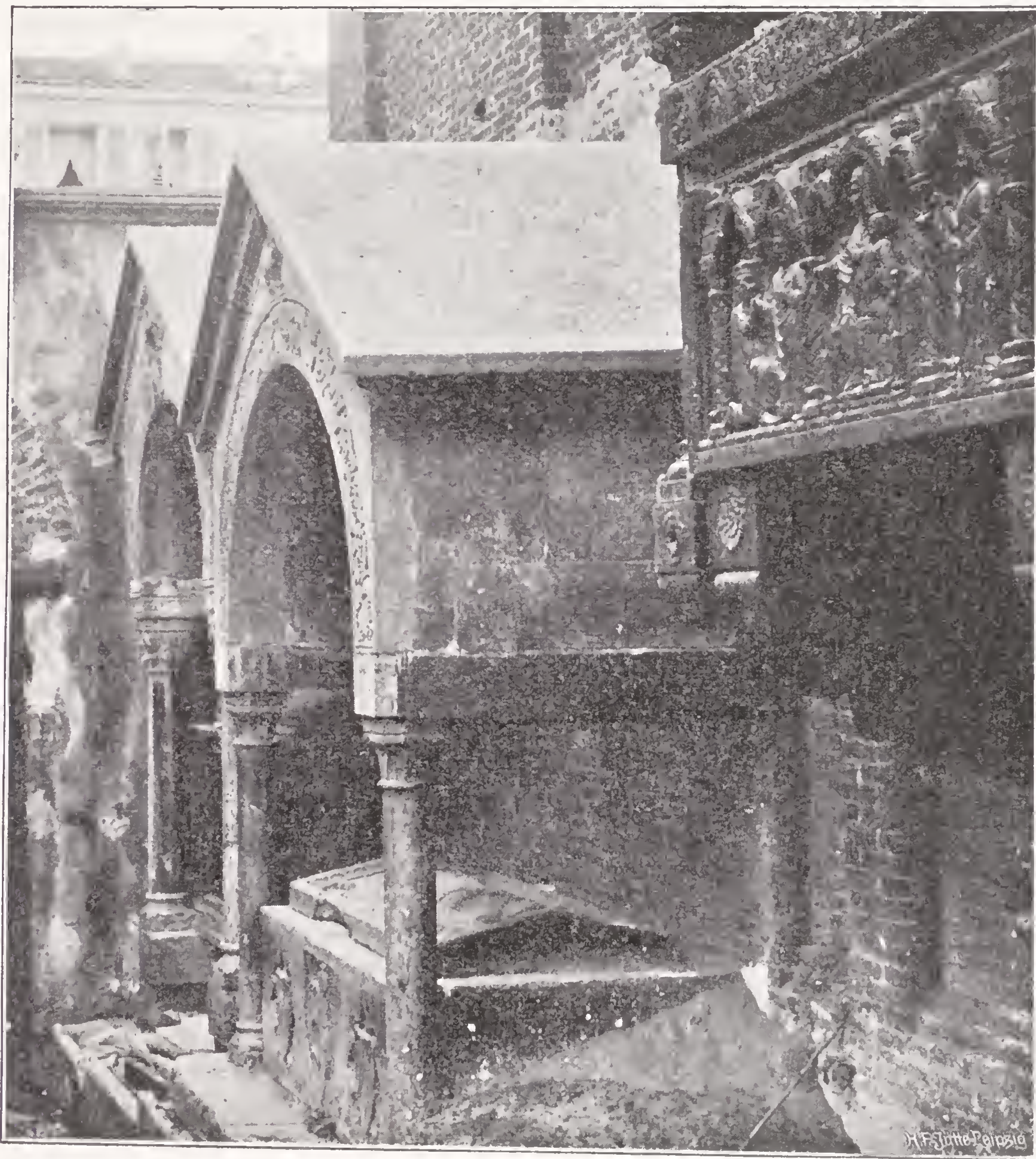


Abb. 32. Sarkophage des Guinicello dei Principi und des Leonardo da Quinto. S. Pietro Martire.

der Fassade von S. Fermo Maggiore hinzu, so haben wir in kurzen Zügen die veronesischen Vorläufer und Zeitgenossen der Scaligertomben beleuchtet. Es war nur ein natürlicher Schritt, der den zwischen Sarkophag und Giebeldach entstandenen Raum zu malerischer Ausstattung benutzte. Hier ward eine Madonna angebracht,

*) Die Chronologie will hier wenig bedeuten, denn gerade an den genannten Beispielen sehen wir deutlich, wie schon in einer hochgotischen Zeit, doch der Typus der alten romanischen Monumente noch wiederkehrt. So stellt Meyer die Arca des Leonardo da Quinto in eine Reihe mit den streng gotischen Monumenten in S. Anastasia, was widersinnig ist. —

vor der in Verehrung der Verstorbene kniet, wie wir es bei den erwähnten Sarkophagen zum Teil auch finden. Starke Einflüsse von außen mußten freilich hinzukommen, um den bereits in Erstarrung begriffenen Typus des Freigrabes zu neuem Leben fortzubilden. Das finden wir denn auch in den Scaligergräbern durch die Kunst der Campionesen zum Teil verwirklicht*).



Abb. 33. Grabmal des Can Grande della Scala.

Das Wunderbare in dem Camposanto der Herren della Scala liegt nur zum Teil in den rein künstlerischen Reizen, mit den diese einzig dastehenden Tomben das Auge des Beschauers umstricken. Stärkerer Reiz liegt in dem Hauch, den diese Grabdenkmäler von der Person des Verstorbenen selbst auf uns herabwehen. Nie und nirgends hat ein Toter in einem Grabmonumente wieder neues Leben gewonnen wie hier. Das künstlerische Fühlen, das in der Seele eines jeden steckt, wird dieses durchaus empfinden. Gerade darin, daß wir im stande sind, in den Anblick dieser Grabmonumente vertieft, den Charakter der einzelnen Fürsten deutlich wieder zu erkennen, gerade darin liegt der höchste künstlerische Reiz dieses Friedhofes. Zimmermann hat anzudeuten versucht, daß in diesen Tomben etwas von dem Geiste des deutschen romantischen Rittertums stecke, das hier Gestaltung gewonnen. Warum das? Als wenn man das „cavalieresco“ nur im deutschen Mittelalter wiederfände. Nirgends hat meiner Meinung nach gerade das italienische Zeitalter

*) Siehe die vortrefflichen Untersuchungen A. G. Meyers unter dem Titel „Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts“.

des ritterlichen Fürstentums in Ausdruck und Sprache solch beredte Töne gefunden wie hier. Darin liegt die kulturhistorische Bedeutung dieser Monumente.

Der älteste dieser Sarkophage, über den wir genaueres wissen, ist derjenige Albertos I. della Scala, der noch nichts von einem Freigrab zeigt, da er ursprünglich in einer Kirche stand. Ein wuchtiger viereckiger Sarkophag, der auf Untersätzen ruht und von einem schweren Deckel gedeckt wird. Die einzelnen Felder sind plastisch ausgebildet. Auf der Vorderwand ist der Verstorbene zu Pferde dargestellt

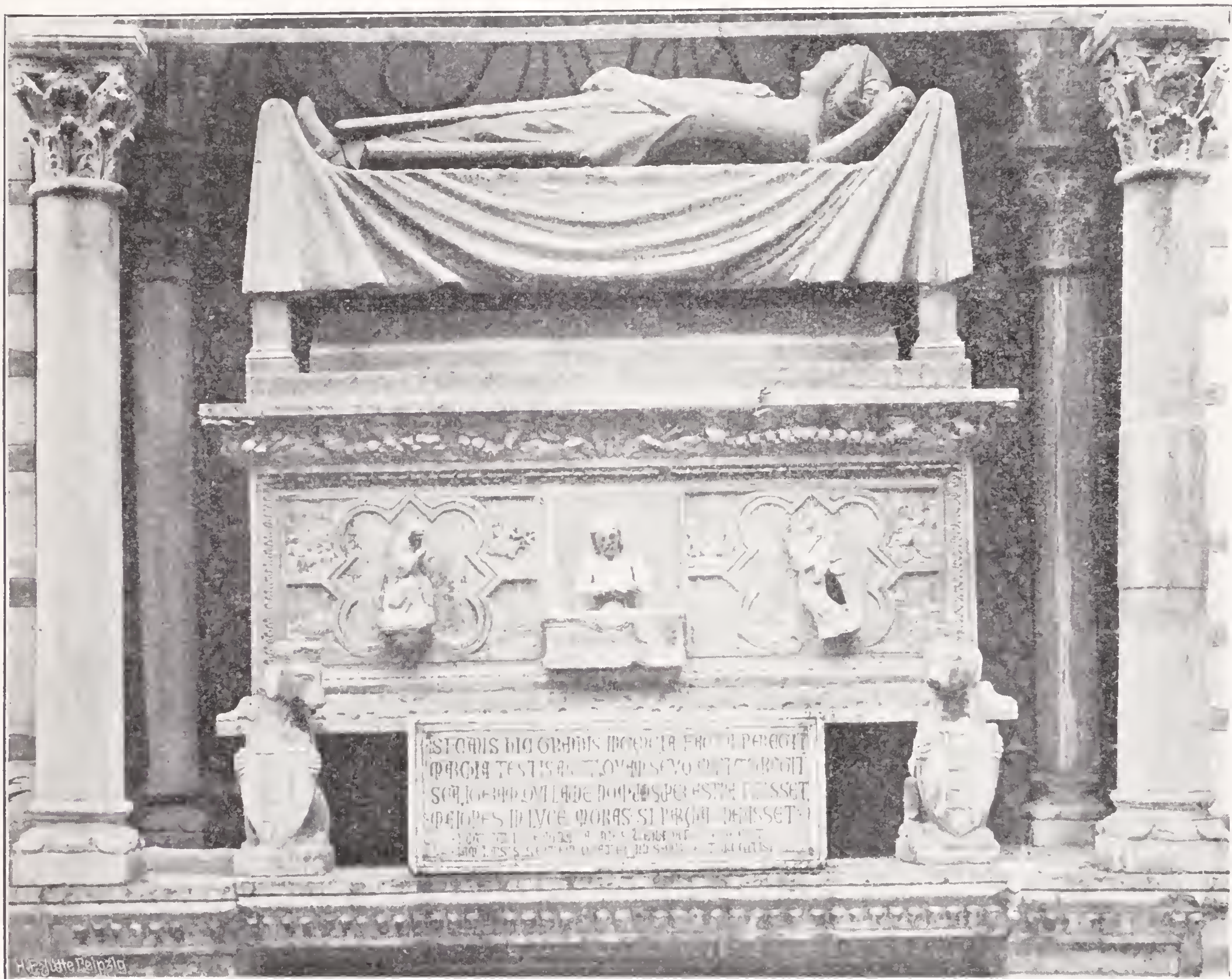


Abb. 34. Vom Grabmal des Can Grande della Scala.

zwischen zwei Heiligen. Diese Darstellung hat mehr byzantinischen Charakter als diejenigen auf der Arca dei Dussaini. Und doch möge man hier schon als Charakteristikum gerade die Darstellung des Verstorbenen zu Roß erkennen, eine Darstellung, die ja ein besonderes Kennzeichen an den späteren Tomben ist. Ist hier schon eine Verfeinerung in der plastischen Ausschmückung gegeben, so erscheint sie doch noch bescheiden, so bescheiden wie das Regiment Albertos selbst zum Unterschiede von dem seiner Nachfolger. Eine Verwandtschaft zwischen diesem Sarkophage und der Arca dei Dussaini besteht vorzugsweise im Ornamentalen. An den Schmalseiten beider Sarkophage treffen wir die barockbehandelten Kreuze wieder*). Ob der Meister dieser beiden Sarkophage der gleiche ist, müssen wir dahingestellt

*) Siehe A. G. Meyer a. a. O.

sein lassen. Die künstlerische Empfindung in beiden deckt sich vollkommen, ob die Werke schon in der Anlage weit voneinander verschieden sind. — Über dem Eingange der von ihm gestifteten Kirche von Santa Maria antica, einer dreischiffigen romanischen Basilika, deren Anlage in ihren bescheidenen Dimensionen durchaus als Hofkirche gedacht ist, befindet sich das Grabmonument des „großen Lombarden" (Abb. 33). Obschon die einheitliche Entwickelung dieses Grabmonumentes mit Recht einigem Zweifel unterliegt, stellt es sich uns als ein geschlossenes Ganzes wundervoll dar, aus dem in lauten Tönen der große Reiz dieser ritterlichen Persönlichkeit zu uns redet. Der Sarkophag (Abb. 34) zeigt die traditionelle Kastenform, aber bereits verfeinert sowohl im Maßstabe wie in der Dekoration. Als Untersätze tragen zwei Hunde, mit dem Wappen der Scaliger in den Klauen, den Sarkophag. Über demselben ruht auf einer verhangenen Bahre schlicht und edel, die Hände über dem langen Schlachtschwert gefalten, der Tote. Vier Säulen mit zierlichen korinthischen Kapitälen tragen das Giebeldach, das seinerseits noch einen trapezartigen Aufsatz hat, auf dem noch einmal die Figur des Toten wiederkehrt, diesmal aber zum Leben erwacht; trotzig und stark, das Schwert in die Höhe gestemmt, sitzt er in vollem Ritterhabit auf seinem Streitroß, dessen feine Glieder der Turniermantel umwallt. Eine feinsinnige Symbolik, die den Toten hoch oben in vollem kraftsprühenden Leben zeigt. Der Sarkophag zeigt an den Schmalseiten zur Rechten ein Kreuz, zur Linken ein Schild mit der Leiter, an dem Hunde emporklimmen. An der vorderen Langseite dagegen ist in der Mitte ein schmaler rechteckiger Raum, der dem dem Grabe entsteigenden Christus als Hintergrund dient. Rechts und links davon sehen wir in gotischen Umrahmungen eine betende Madonna und einen schwebenden Engel. Der geringe Zwischenraum zwischen den Umrahmungen und den begrenzenden Feldern ist von figurenreichen Reliefs ausgefüllt, von denen die untere Reihe je eine durch Burgen, Türme, Mauern und Wälle geschützte Stadt zeigt, deren Namen an der Vorderseite zu lesen sind: Belluno, Feltre, Padua und Vicenza, die großen Erwerbungen, welche Cangrande während seiner Lebzeiten gemacht. Die Illustrationen der oberen Reliefreihe erklären diese Erwerbungen. Über Vicenza einen im Galopp mit gezücktem Schwert gegen seinen Gegner ansprengenden Ritter, über Padua ein erbitterter Kampf Bewaffneter, in den beiden anderen Szenen huldigen die unterworfenen Städte ihrem neuen Fürsten. Die Reliefdarstellungen haben vor allem kulturhistorische Bedeutung. Hier zum erstenmal sehen wir die streng kirchliche Tradition verlassen und fühlen den frohen kriegerischen Hauch des Alltagslebens. So wären diese Darstellungen ein treffliches Pendant zu den leider verloren gegangenen Malereien Giottos und Altichieros in den Scaligerpalästen. Es ist keine höfische noch streng kirchliche Kunst, die uns hier entgegentritt, sondern Volkskunst, wie sie zum erstenmal am Hofe Cangrandes voll und frei erstand. Das ist bedeutsam. Auch in den kronengeschmückten Hunden, die, das Wappen in den Klauen, den Sarkophag halten, ist die altchristliche Symbolik wie wir sie von den Portalskulpturen her kennen, verlassen. Standesbewußtsein und Macht drückt sich in ihnen aus. Was aber vor allem neu an diesem Grabmonumente erscheint, das ist die unterlebensgroße Figur des reitenden Fürsten auf der höchsten Spitze. Ein vorbereitender Gedanke war gewissermaßen schon auf

Albertos Sarkophag angedeutet. Das ist der große neue schöpferische Gedanke, der dieses Grabmonument von einem Sarkophag des Toten zu einem Denkmal des ewig Lebenden erhebt*). Ist diese Reiterfigur eine spätere Zutat, so verdient sie jedenfalls das Urteil glücklichster Erfindung. In ihrer plastischen Durchbildung haben wir plötzlich einen Fortschritt, der immens zu allen früheren plastischen Darstellungen ähnlicher Art erscheint. Roß und Reiter scheinen wie aus einem Guß entstanden; besonders im Pferde klingt eine leise Ermüdung an. Der auf den Rücken hinabgelassene Streithelm erklärt uns deutlich genug, daß wir hier den großen Can eher nach Überwindung heißen Schlachtgedränges als vor Beginn eines Kampfes vor uns haben. Das ist die künstlerische Idee, die in dieser Gruppe lebt, zu der auch der lächelnde, selbstzufriedene Ausdruck des Gesichtes vorzüglich stimmt. In keinem Grabmonument konnte die herrliche ritterliche Gestalt Cangrandes bessere Verkörperung gewinnen. Auf den unteren Reliefs des Sarkophags kehrt der wohlbeleibte Herr della Scala noch zweimal zu Roß wieder. In dem Reiterkampf über Vicenza ist er in vollem Galopp dargestellt, wie er über die erschreckten Paduaner hereinplatzt. Das könnte freilich ein Beweis für die einheitliche Hand dieser Gruppen und der plastischen Gruppe sein (somit spätere Zutat?), die hier gewissermaßen drei Phasen aus dem Waffengange Cangrandes verkörpert.

Einen ganz neuen architektonischen Gedanken zeigt das Grabmal Mastinos II., das sich dieser Fürst noch bei Lebzeiten errichten ließ (Abb. 35). Es erhebt sich als selbständiger Bau frei auf dem Platze. Damit wäre eine Beziehung zu anderen Grabmonumenten Italiens freilich von vornherein gegeben. Auf vier Säulen ruht die Platte, auf der der Sarkophag steht. Dieser zeigt an der Schmalseite den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, an den Langseiten, zwischen Heiligen den „Ecce homo“ und den thronenden Christus, welchem der hl. Georg den Toten empfiehlt. Darin liegt kulturhistorisch die Bedeutung dieses Grabdenkmales, das wieder auf den rein christlichen Ton gestimmt ist. Es ist der Ausdruck eines bösen Gewissens, das sich hier verkörpert hat und vielleicht durch diese fromme wohlgefällige Tat Erleichterung für die schwere Sündenschuld zu finden hoffte. In seiner Grabschrift nennt sich Mastino „Fidei Christi sine sorde segutor“, ein Hohn auf das Leben dieses Scaligers, der einst den Bischof Bartolommeo mit eigener Hand erdolchte. Engel stehen zu Füßen und Häupten der Bahre, auf der platt ausgestreckt der Körper des Entschlafenen ruht. Auf vier Säulen erhebt sich das Giebeldach, das hier seiner freistehenden Anlage gemäß vier Fronten hat, in denen alttestamentarische Szenen, der Sündenfall, das mühevolle Erdenleben, Abels Ermordung und Noahs Verspottung, dargestellt sind. An den vier Ecken stehen zwei Heilige und die beiden Personen der Verkündigung unter zierlichen Tabernakeln. Die Giebelfelder werden oben durch das Scaligerwappen, darüber der Flügelhelm, abgeschlossen. Die doppelte Darstellung des Toten und Lebendigen erscheint auch an diesem Denkmal. Mastino in Rüstung gekleidet, mit geschlossenem Visier, die Lanze in der Hand, zu Roß, unterlebensgroß, überkrönt das Ganze.

*) A. G. Meyer a. a. O. bezweifelt, daß die Statue des reitenden Cangrande schon zu der ursprünglichen Komposition gehört habe, eine Frage, auf die wir uns versagen müssen, näher einzugehen.

Während beim Grabdenkmal Cangrandes die Gotik erst schüchtern in den Spitzbogen anklingt, redet hier die ausgesprochene oberitalienische Gotik bereits in vernehmbaren Tönen zu uns. „Die Maßverhältnisse zwischen dem luftigen Unterbau und den Giebeln, den Tabernakeln und dem Hauptdach sind trefflich bemessen, die dekorativen Schmuckformen reich, aber so geschickt verteilt, daß sie nirgends ungebührlich hervortreten. In diesem Sinn ist der von acht Pfeilern getragene Sarkophag ein Meisterwerk (Abb. 36). Die übliche Dreiteilung der Langseiten wird durch vier Säulchen bewirkt. Ohne den Hauptkörper zu berühren, steigen dieselben frei vom weit vorkragenden Fuß zum kräftig ausladenden Sockelgesims empor und verleihen der massigen Kastenform ein gefälligeres Ansehen. Breite, aber nur flach gebildete Blätter schmücken das Sockelgesims, stärker gewölbt ist der als oberer Abschluß dienende Doppelkarnies. Die Säulenschäfte sind glatt und heben sich von den reich reliefierten Sarkophagseiten um so wirkungsvoller ab. Die durch Blattkranz und Würfelfries umrahmten quadratischen Felder sind mit trefflich gezeichnetem Rankenwerk in Flachrelief umsponnen und bilden auch für die auf Konsolen stehenden Figuren einen überaus reichen, teppichartigen Fond" (A. G. Meyer). Auch in den Reliefdarstellungen zeigt sich das Schaffen eines ausgereiften Meisters. Ein Zug genrehafter Darstellung liegt über den Darstellungen der Giebelfelder; die Nacktheit ist durchweg korrekt behandelt. In den Bäumen, dem Rebstock lebt ausgesprochene Freude an der Natur; dagegen zeigt die plastische Behandlung der Reiterstatue einen bedeutenden Rückschritt hinter den Meister, der Cangrande geschaffen; fast däucht es uns, als habe der Inhalt, das heißt die Darstellung eines

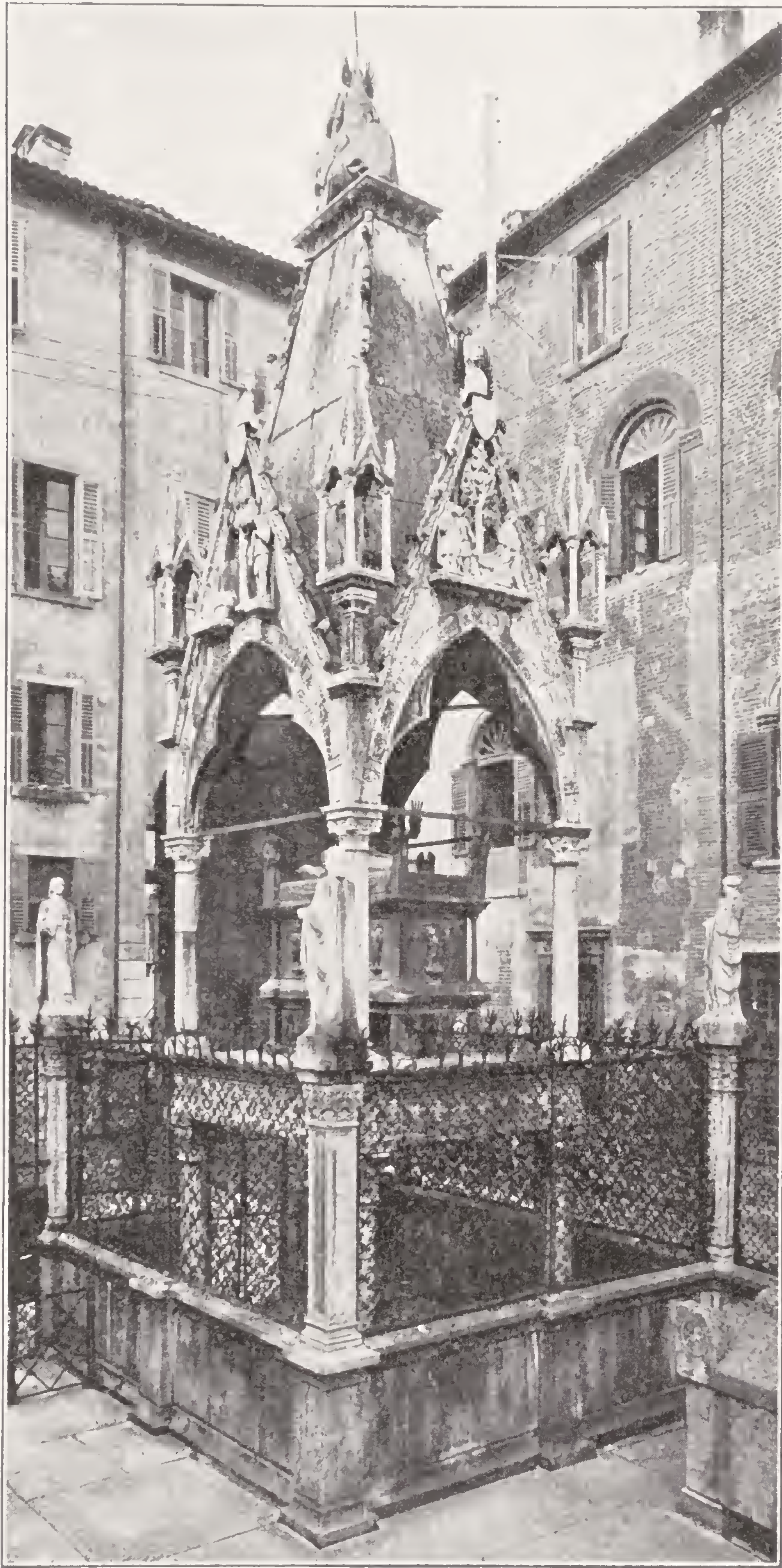


Abb. 35. Grabmal des Mastino II.

unsympathischen Fürsten, der keine Züge wie der große Can aufzuweisen hatte, die Hand des Künstlers gehemmt. Bisher wurde als der Erschaffer dieser Gruppe allgemein Perino da Milano ohne eigentlichen Grund genannt. Man hat seinen Namen aus einigen, unmöglich zu entziffernden Zeichen an den unteren Säulen herausgelesen. Der Stil dieses ganzen Monumentes aber weist vielmehr auf die Meister der Portale von S. Maria Maggiore zu Bergamo hin, das heißt auf Giovanni da Campione und seinen Schüler und Nachfolger Andreolo de' Bianchi, dessen Anteil besonders im Hinblick auf das Ornament wahrscheinlich wird*).

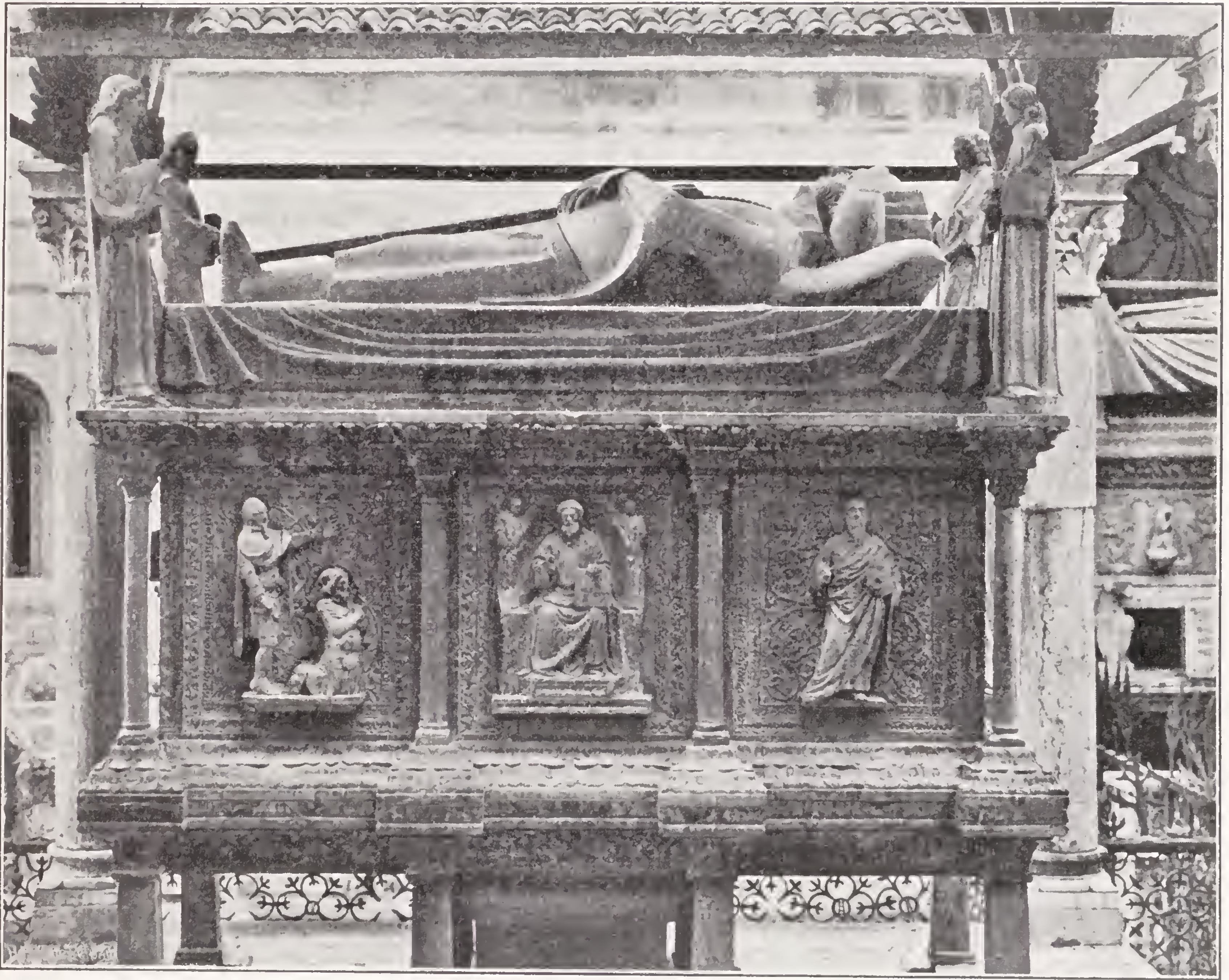


Abb. 36. Vom Grabmal des Mastino II.

Diese Beziehung zu den Bergamasker Skulpturen weist sich fast noch deutlicher in den vier von Statuen bekrönten Mauerpfeilern der Umfriedigung, zwischen den das schmiedeeiserne Gitter ausgespannt ist. Sie gehören ihrem Stil nach ohne Zweifel bereits zu dem ursprünglichen Entwurfe. Es sind vier Frauengestalten, die leider so stark beschädigt sind, daß ihre Entdeutung äußerst schwer wird. Die Köpfe sind aus einem besonderen Marmorstück gearbeitet und in den Rumpf eingelassen. „Aber die Proportionen, das tiefgegürtete Gewand mit seinen breiten Faltenmassen, die großen Ohren und das lockige Haar an den intakten Figuren rufen sofort die Engelchöre des Baptisteriums zu Bergamo ins Gedächtnis zurück." In

*) Meyer a. a. O.

diesem Zusammenhang wird auch das Monument Cangrandes klarer. Wir sehen es eng verwandt mit der Schöpfung des Mastino-Sarkophages, an dem nicht nur die Ausrüstung von Roß und Reiter, sondern auch der ornamentale Blattschmuck in den Zwickeln wiederkehrt. Beide Werke gehören unzweifelhaft derselben Schule an, deren Zusammenhang und Erklärung Meyer in folgende Hypothese kleidet, deren Richtigkeit wir dahingestellt sein lassen müssen: Die Entstehungszeit des Cangrandemonumentes verschiebt sich von den zwanziger Jahren des Trecento in die fünfziger. „Ursprünglich mag es etwa dem Castelbarcomonument geglichen haben, dann aber machte der stolze Bau Mastinos seine Bereicherung zu einer Ehrenpflicht. Der schwere romanische Kastensarkophag wich der heutigen zierlichen Arca, das lastende Dach ward hoch und luftig emporgeführt und durch das Reiterstandbild gekrönt.“ Dadurch, daß wir in der gleichzeitigen Veroneser Plastik von keinem Meister wissen, der imstande gewesen wäre, diese Monumente auszuführen, gesellt sich zu der Verwandtschaft mit den Bergamasker Skulpturen wenigstens noch eine negative Tatsache, die Giovanni da Campione als Meister des Cangrande- und Mastinodenkmals bestätigt. —

Wir sind wenig geneigt, diese Hypothese in ihrem ganzen Umfang bestehen zu lassen. Was die Verwandtschaft zwischen dem Mastino- und dem Cangrandemonument, speziell des letzteren spätere Umgestaltung betrifft, so gibt es doch genug beredte Zeugen in der früheren Veroneser Grabplastik, die eine innige Verwandtschaft mit dem Monumente Cangrandes beweisen. Eher möchten wir glauben, daß allein die reitende Figur Cangrandes eine spätere Zutat sein könnte von der Hand Giovannis da Campione, des Schöpfers der Mastinotomba. Hier hätte sich freilich der Meister dermaßen selbst übertroffen, daß wir staunen müssen. Denn weder die Reiterfigur Mastinos noch die viel geringere Cansignorios, als dessen Meister uns Bonino da Campione bestätigt ist, reichen nur entfernt an die mustergültige Leistung dieser Cangrandefigur heran. Das Rätsel zu lösen, fühlen wir uns nicht imstande, wenn auch wir uns nicht in ein Meer von Hypothesen stürzen wollen.

Es ist charakteristisch, daß fast gleichzeitig mit dem Grabmonumente Mastinos II. der Sarkophag der heiligen Agathe im Dom entstand. Denn hier haben wir auf Veroneser Kunstgebiet das einzige architektonische Pendant zu den völlig als Freiarchitekturen gedachten Gräbern Cansignorios und Mastinos. (Das Castelbarcomonument ist in seiner Anlage sehr verschieden.) Auf fünf Säulen ruht die Platte, welche den Sarkophag trägt, auf dem wiederum auf vier Säulchen die verhangene Bahre mit der Gestalt der Märtyrerin ruht. Die Breitseite des Sarkophags, welche durch vier rosettierte Pfeiler in drei Felder zerlegt wird, zeigt in der Mitte den dem Grabe entsteigenden Christus, zu beiden Seiten in je einem Feld eine Heiligengestalt. Während die Engel, welche zu Häupten und Füßen der Toten stehen, durchaus roh und ausdruckslos sind, zeigt die Märtyrerin, in trecentistisches Gewand gekleidet, einen Zug von Anmut. Am Architrav der Dachform, die hier ähnlich wie am Cangrandemonument spitz zulaufend gedacht ist, sehen wir in Nischen Christus und die zwölf Apostel. Als Krönung der Pyramide endlich haben wir die Gruppe der Märtyrerin, mit entblößtem Oberkörper an einen Kreuzesstamm

gebunden, mit zwei Henkersknechten, die eben ihre Zangen an den Busen der Heiligen legen. Also auch hier derselbe Gedanke wie an den Scaligertomben: Das Grabmonument der Entschlafenen wird zu einem Denkmal der Lebendigen. Das ist zum mindesten charakteristisch und wäre vielleicht doch dazu angetan, auf eine gewisse künstlerische Nachahmung des Cangrandemonumentes schließen zu lassen. Die ganze Ausführung des Agathasarkophages, den wir nur aus den eben angedeuteten Gründen an dieser Stelle erwähnt haben, läßt ohne jeden Zweifel auf einen Goldschmied schließen. Schon das abwechselnd verwendete Material, roter Veroneser Brocatella mit dem hellen Marmor der Pietra tenera gibt diesem Monumente einen gewissen malerischen Reiz. Der Sarkophag selbst mit seinen zierlichen kassettierten Säulen, den reichen Rosetten, erinnert stark an einen altchristlichen Reliquienschrein aus der Goldschmiedekunst. Die Dekoration vollends trägt ganz den Charakter der Metalltechnik.

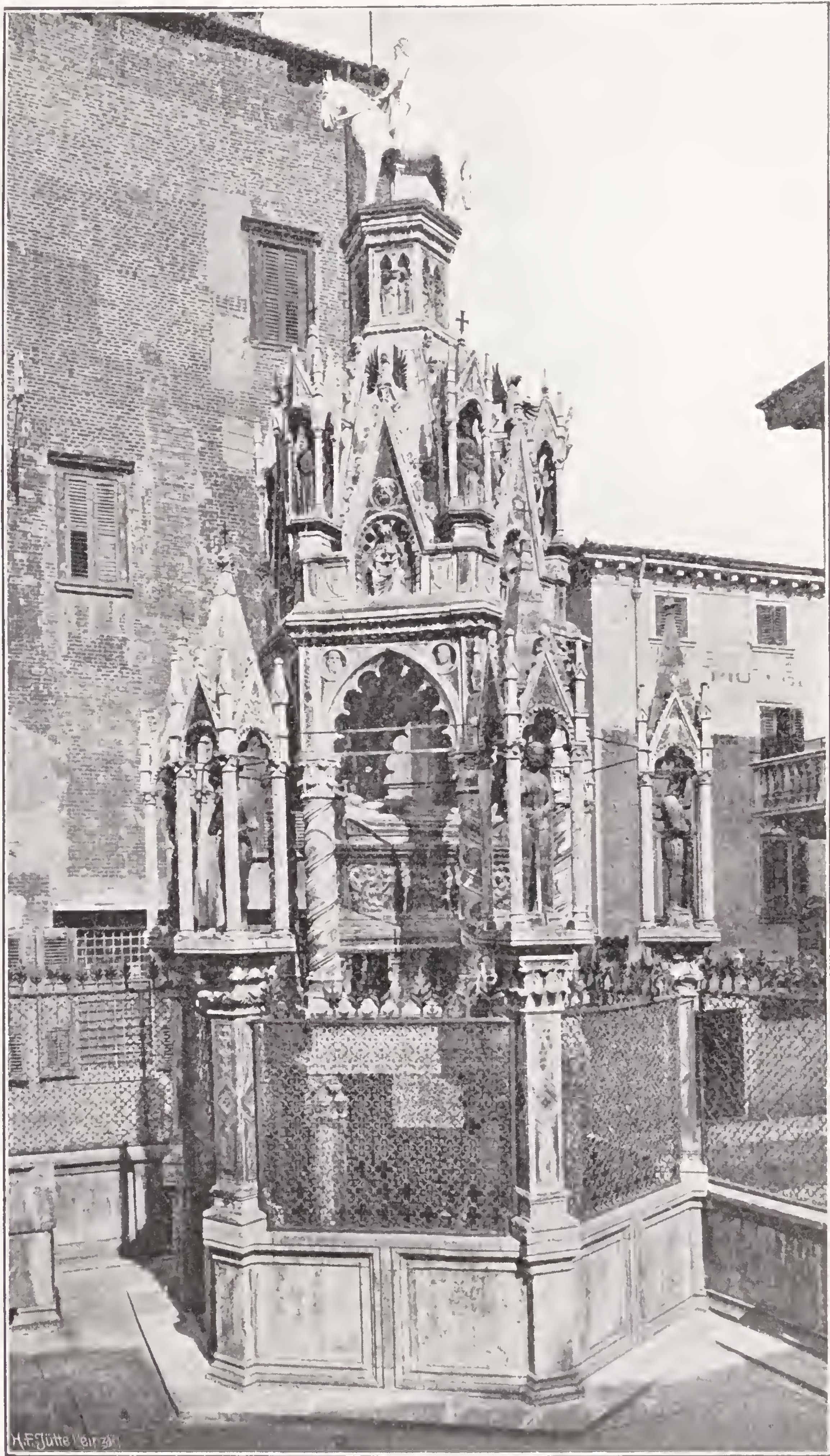


Abb. 37. Grabmal des Can Signorio.

Wenden wir uns nun nach dieser kurzen Abschweifung wieder zu dem Friedhof der Scaliger zurück, so fällt unser Blick in der Nordostecke des mit jenem kunstreichen Schmiedewerk (Abb. 37) umgitterten Platzes auf das Monument Cansignorios von Bonino da Campione, wie wir aus folgender Inschrift ersehen:

BONINVS DE CAMPIGLIONO MEDIOLANENSIS DIOCESIS.

Wir haben im Verfolg der geschichtlichen Ereignisse jenen letzten rechtmäßigen Sprößling aus der Familie della Scala zur Genüge kennen gelernt. Er hatte seinen Bruder Cangrande II. ermordet; seinen Bruder Carlo Alboin hatte er zu lebenslänglichem Kerker verurteilen lassen, bis ihn eines Tages Gift unschädlich machte. Ein doppelter Brudermord, von dem diese Tomba nichts zu erzählen scheint. Geizig wie er war, bedrückte er das Volk, um die Kosten zu seinem Monumente, das an Pracht alle anderen überstrahlen sollte, zu erpressen. Diese letzte Forderung



Abb. 38. Detail vom Gitter am Grab des Can Signorio.

eines protzigen Glanzes war dem Werkmeister Bonino unzweifelhaft von vornherein vorgeschrieben. In der Tat sehen wir sie hier erfüllt. An Stelle der viereckigen Grundkomposition haben wir ein Sechseck, was von vornherein eine reiche Breiteausdehnung gestattete. Und diese Grundanlage umzieht Bonino noch durch ein äußeres Sechseck, durch kunstreiches Gitterwerk verbunden (Abb. 38), auf dessen sechs Pfeilern sich je ein reich ornamentiertes Tabernakel erhebt, unter dem je ein Heiliger in kriegerischer Gewandung steht. Unter dem diesmal gleichfalls sechseckig behandelten Giebeldach ruht, von vier nackten beflügelten Putten als Karyatiden getragen, der reich ausgestattete Sarkophag, auf welchem auf Kissen, von Engelgestalten bewacht, der Entschlafene ruht. Die Säulen des Krönungsbaues sind durch Spitzbogen ver-

bunden, über denen, verschieden von der Arca Mastinos diesmal ein kräftiges, horizontales Gesims aufliegt. Seine Wirkung wird noch durch eine Balustrade gesteigert, welches sich um das gleichfalls sechseckige Pyramidendach herumzieht. Auf den Ecken dieser Balustrade ruhen wiederum sechs zierliche Tabernakel, unter denen Engelgestalten das Wappen der Scaliger halten. Zwischen diesen ragen freie Giebelwände empor, von Medaillons und muschelartigen Nischen, in denen

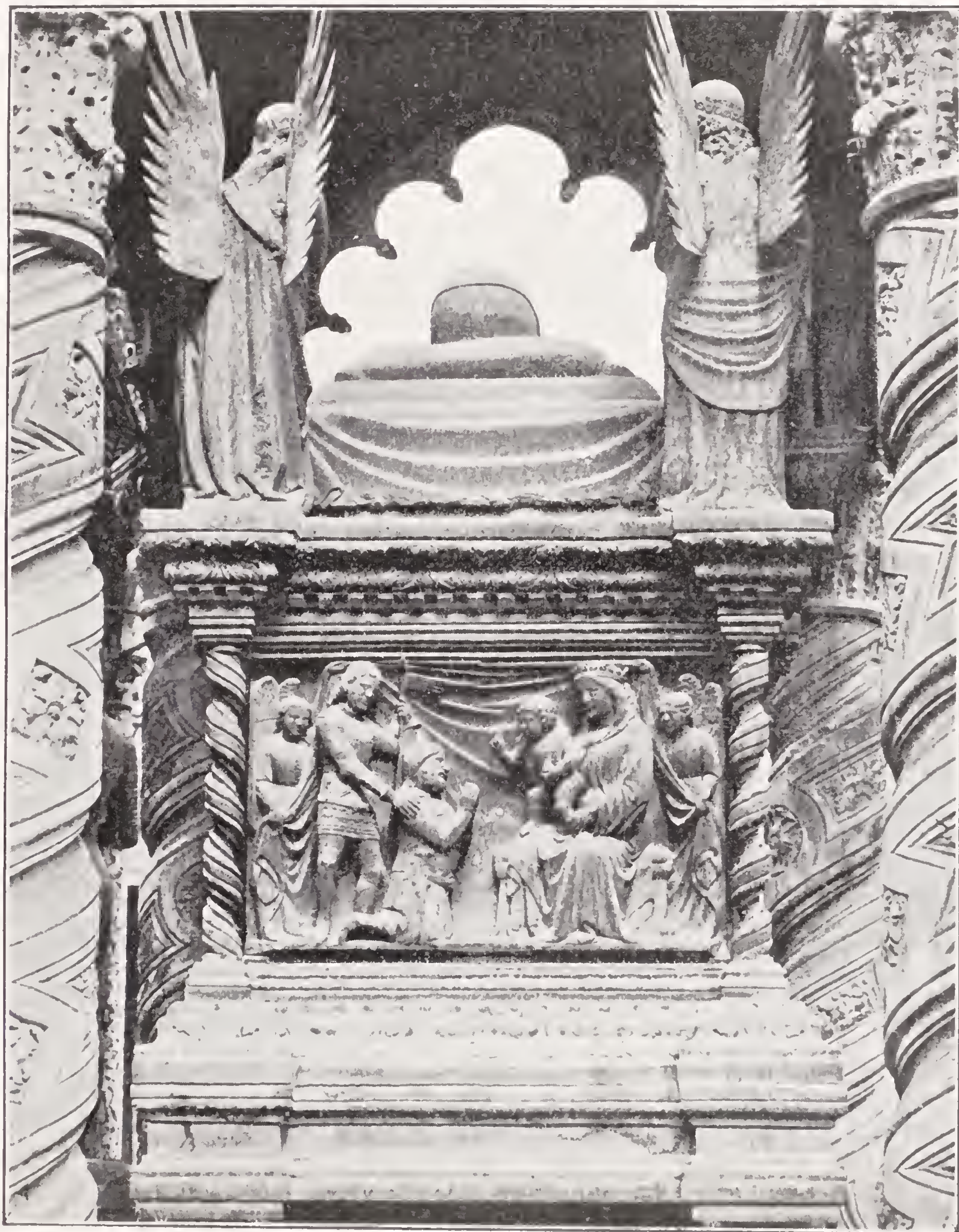


Abb. 39. Sarkophag vom Grab des Can Signorio.

die Tugenden verkörpert sind, verziert. Über dem Hauptdach erhebt sich nicht direkt die Plattform, sondern es läuft zunächst in einen sechseckigen Sockel aus, auf dem sich ungelenk, steif und ausdruckslos, auf einem Pferde, das keine Turnierdecke mehr trägt, die Gestalt des gewappneten Cansignorio dieses Mal wieder mit offenem Visier erhebt. — Das ganze Denkmal ist eine Lüge an der geschichtlichen Wahrheit; aber vielleicht darum gerade um so interessanter. Die menschlichen Tugenden, die hier Verkörperung gefunden, sprechen der Person Cansignorios Hohn; denn er besaß keine von ihnen. Sprach noch aus dem Monumente Cangrandes ein stolzes Selbstgefühl, so sehen wir hier die elendeste, prahlerische

Ruhmsucht verkörpert. Es lebt eine Ironie in diesem Denkmal, das beansprucht eines der Prächtigsten in der Welt zu sein, die ohnegleichen ist. Freilich können wir dafür einen Meister Bonino nicht verantwortlich machen, der unter den Augen des fürstlichen Auftraggebers gearbeitet hat. Aber gerade unter dieser hochgestimmten Phrase leidet auch der künstlerische Eindruck dieses Werkes, dem es an edler Einfalt und monumentaler Größe mangelt. Mir erscheint es mit Bezug auf die Gestalt des Verewigten wie der Ausdruck eines unruhigen, bösen Gewissens, das die Heuchlermaske vorgebunden und in dieser Beziehung mag man es auch mit dem Reitermonumente jenes scheußlichen Bernabò Visconti im Museo archeologico zu Mailand in eine Reihe stellen. Wir können nicht annehmen, daß Boninos Künstlerseele fein genug war, die Ironie schon zu empfinden. Aber er mag oft genug mit schlechtem Humor an diesem Werke gearbeitet haben; wahrhaftig eine traurige Aufgabe, einen Fürsten wie Cansignorio zu verewigen. Es war selbstverständlich fast, daß auch der Künstler, dem hier eine höhere schöpferische Idee, wie wir sie am Cangrandemonument so entzückend verkörpert finden, von vornherein fehlte, in Phrase verfallen mußte. „Phrase“ aber ist das harte Urteil, das ich mich über dieses Scaligerdenkmal auszusprechen nicht scheue. —

Im einzelnen hat Meister Bonino Treffliches geleistet. Die Langseiten des Sarkophages zeigen rechts die Versuchung Christi durch den Satan, die Heilung eines Besessenen und die wunderbare Speisung, links Christi Einzug in Jerusalem, die Erweckung des Lazarus und Christus bei der Samariterin. Die Schmalseiten dagegen zeigen eine Krönung Mariä und Cansignorio anbetend vor der sitzenden Madonna, die auf ihren Knieen den dicken, nackten Jesusbuben hält (Abb. 39). St. Georg, die Lanze in der Linken, die Rechte auf der Schulter des knieenden Fürsten, macht den Fürsprecher. Engel halten zu beiden Seiten einen Vorhang empor. Aus diesen plastischen Darstellungen spricht nicht mehr der kraftvolle Realismus, den wir am Monumente Mastinos fanden. Auch die ornamentale Linienführung ist in Vergleich zu diesem verflacht. Die sechs Figuren der streitbaren Heiligen, die freilich historisches Kostüm tragen, sind von einer schwächlichen, nüchternen Auffassungsgabe. Sie zeugen von einer gewissen Verlegenheit. Nur der hl. Georg zeigt einige Festigkeit. Sie sind barhäuptig gegeben, so daß nur die Köpfe ein wenig für die Steifheit der Gestalten entschädigen. Besser gelungen sind die Köpfe in den Medaillons an den Giebelwänden. Sie zeigen zum Teil eine kraftvolle Charakteristik und sind von guter dekorativer Wirkung. In ihnen allein weist sich ein plastischer Fortschritt, der die Grenze des Mittelalters bereits überschritten hat. Im ganzen fällt es an diesem Denkmal auf, daß die weiblichen Figuren fast durchweg besser gelungen sind als die männlichen, die wir gerne zum großen Teile Gehilfenhänden überweisen möchten. Das Roß endlich hoch oben auf dem Sockel erinnert in seiner Steifheit durchaus an eine Holzpuppe. Es ist bedauernswert, daß hier Bonino die wirkungsvolle Turnierdecke verschmäht hat. Auch die Rüstung Cansignorios ist einfacher gegeben.

In der Tomba Giovannis della Scala, die wir als letztes Scaligermonument in diesem Zusammenhange zu besprechen haben, finden wir einen von den vorigen gänzlich verschiedenen Typus, dessen Anlage sich leicht erklärt, wenn wir bedenken,

daß er ursprünglich für eine Kirchenaufstellung bestimmt war. Tatsächlich hat er ja auch bis zum Jahre 1831 in San Fermo Maggiore gestanden, von wo er dann auf den Scaligerfriedhof übergeführt wurde. Einem ähnlichen Typus begegnen wir noch an dem Grabmal des Barnabà de Morani in S. Fermo. Diese beiden Sarkophage zeigen in ihrer ganzen Anlage die entschiedenste Ähnlichkeit mit drei Sarkophagen in Padua, nämlich denen der beiden Carrara in der Chiesa dei Eremitani und dem des Rainero degli Arsendi im Chiostro del capitolo im Santo. Besonders deutlich weist sich diese Ähnlichkeit des letztgenannten Sarkophages mit dem Giovannis della Scala. Hier haben wir unbedingt einen Meister anzunehmen.

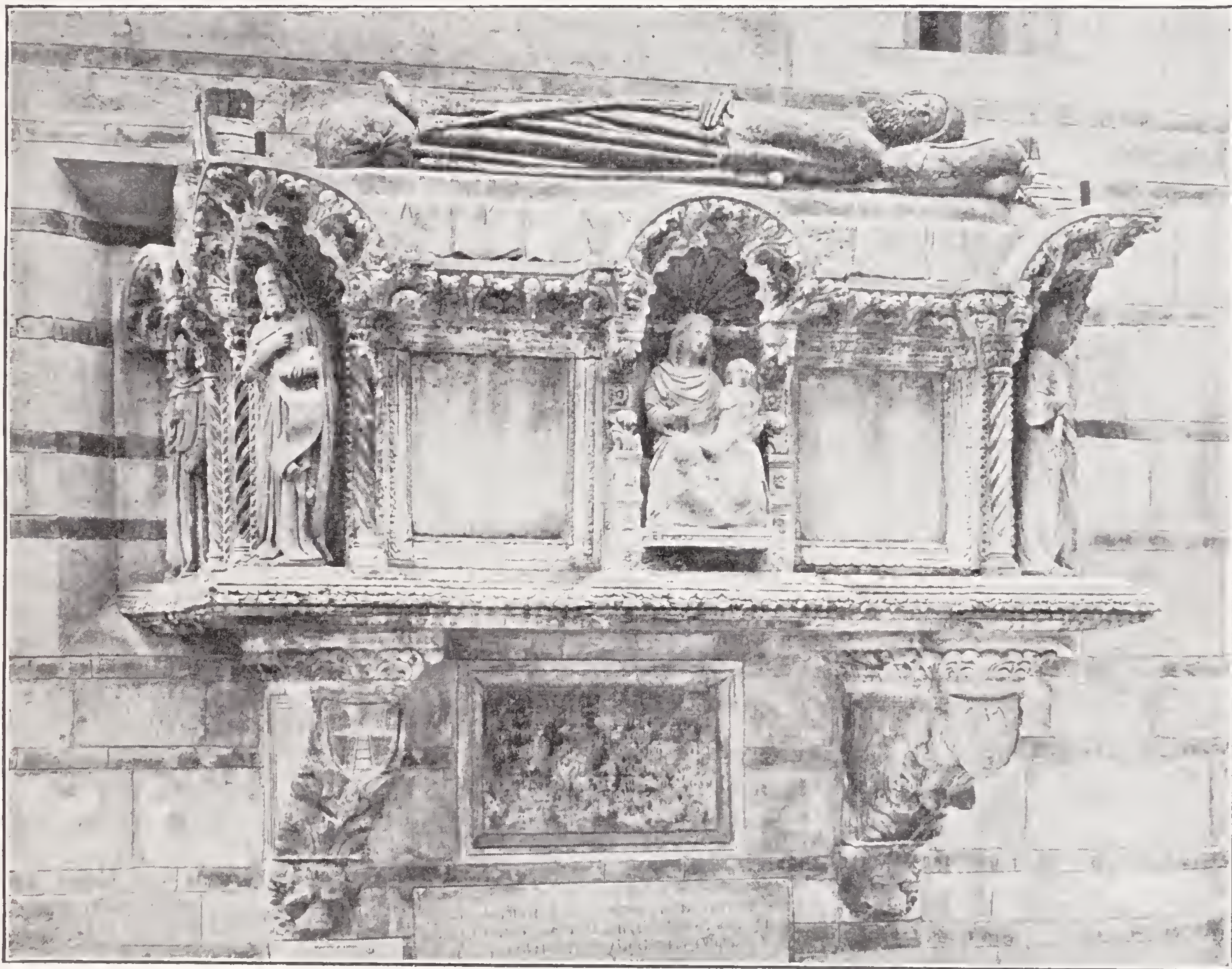


Abb. 40. Grabmal des Giovanni Scaligeri.

Der Sarkophag Giovannis della Scala — letzterer war der Statthalter von Vicenza, gestorben 1359 — hat noch die Form eines rechteckigen Kastens, aber die Ecken sind hier durch Nischen ersetzt, die von zierlich gewundenen Säulen eingefaßt sind, über denen sich in Halbkreisform ein reich ornamentierter Fries erhebt (Abb. 40). Auch in der Mittelnische ist dieselbe Behandlung gegeben. Auf dem Sarkophag ruht ausgestreckt, das bärtige Gesicht dem Beschauer zugekehrt, der Tote. In der Mittelnische thront eine Madonna mit dem Bambino auf den Knieen; ein völlig neuer Typus, der in nichts mehr an den schwerfälligen Charakter erinnert, den wir von den anderen Denkmälern her kennen. Zierlich und schüchtern ist diese Gestalt. Das feine Gesicht ist von dem Kopftuche umwallt; der Faltenwurf ist durchaus korrekt gegeben. Auch die Heiligengestalten in den Ecknischen haben an Leben

gewonnen; schlank sind die Gestalten, wenn auch hier noch die Gesichter nichtssagend sind. Am besten ist die Gestalt des Entschlafenen getroffen, man fühlt auch dem vollen Gesichte Giovannis ab, daß es vom Todeskusse berührt ward. Das Bestreben des Meisters war darauf gerichtet, diese Gestalt auch von ihrer Höhe aus dem Beschauer möglichst sichtbar zu machen; daher hat er den Kopf auf ein mächtiges Kissen aufgelegt, daher auch die scharfe Wendung des Kopfes dem Beschauer zu. Das Material dieser Tomba ist nicht wie bei den übrigen Scaligergräbern der grüne Marmor, sondern ein weicher Marmor, der entschieden auch einigen Einfluß auf die plastische Behandlung gehabt hat.



Abb. 41. Triumphbogen des Herzogs von Castelbarco.

Gegen diese Arbeit ist jener obenerwähnte, in S. Fermo befindliche Sarkophag des Barnabà de Morani eine Handwerkerleistung. Besonders die Madonna mit dem vor ihr knieenden Adoranten beweist dies. Ungelenk und roh sind beide Figuren gegeben. So verlohnt es sich nicht, näher auf dieses Werk einzugehen.

Bevor wir aber definitiv den Kreis der Scaligerdenkmäler verlassen, wollen wir noch kurz ihrer Stellung gedenken, die sie im weiteren Rahmen der Kunstentwickelung gehabt. Sie sind in erster Linie die Vorstufe zu den ganz profanen Reiterdenkmälern gewesen, wie sie uns vor allem in Venedig so zahlreich entgegentreten; die Republik pflegte sie ihren Feldherren als Belohnung für geleistete Dienste zu setzen. Und auch das Figürliche ging größtenteils in die venezianische Grabplastik ein. Jene Heiligen, Georg, Martin, Quirinus, Sigismund und Valentin und Ludwig VII., die die Tomba Cansignorios unter ihren Tabernakeln flankieren, gingen in die unbestimmten römischen Heroen über, welche an den Dogengräbern der Lombardi Wache halten.



Abb. 42. Die Kirchen S. Anastasia und S. Pietro Martire mit dem Denkmal Veroneses.

Guglielmo Castelbarcos Grabmal (Abb. 41), das wir als letztes in dieser Reihe betrachten wollen, nähert sich stilistisch in etwa dem Sarkophag der hl. Agatha und doch mit einem architektonisch bedeutenden Unterschiede. Die Platte, welche den Sarkophag trägt, ruht nicht auf Säulen, sondern auf einer Mauer, die San Pietro Martire mit S. Anastasia verbindet, auf. Das hätte an sich wenig zu bedeuten, wenn das Werk damit nicht noch etwa an die alten Sarkophagtypen, die auf dem Boden aufstanden, erinnerte. In seiner architektonischen Konstruktion erinnert es völlig an das Monument Cangrandes mit dem einzigen Unterschiede, daß sich dieses Monument völlig als Freiluftarchitektur heraushebt, während jenes von Cangrande in der Langseite der Kirche eingelassen ist. Dazu fehlt ihm der obere Helmaufsatz. Es hat vielmehr an seiner Stelle einen niedrigen, pyramidenartigen Abschluß, der von einem Kreuze überragt wird. Der Sarkophag ruht auch hier auf dem Rücken von Tieren, die nicht so gräziös sind wie die am Monumente des Scaligers, sondern eher an die Tiere der altveroneser Portalskulpturen anklingen. Vier zierlich gewundene Säulchen begrenzen die Ecken des Sarkophages, dessen Reliefs, besonders die in der Vorderfront sichtbare Darstellung der Madonna mit dem Kinde, davor knieend der anbetende Stifter, noch ganz an die Unbeholfenheit jener alten Plastik erinnert, wie wir sie auf der Arca dei Dussaini antrafen. Freilich ein geringer Fortschritt ist hier dennoch bemerkbar, den wir der geschulteren Hand eines Steinmetzen in fortgeschrittenerer Zeit zugute rechnen müssen. „Das

Ornament aber, vor allem das eigenartige Rahmenwerk, welches an der Front zu beiden Seiten des Thrones Kreuz und Wappenschild umgibt, läßt über den Ursprung der Kunst dieses Meisters aus der Übung des Goldschmiedes keinen Zweifel zu.“ —

Castelbarco, der ein Freund und Berater Cangrandes della Scala war, leitet von neuem zu der Veroneser Architektur über; denn sein Name ist innig mit zwei



Abb. 43. S. Anastasia. Apsis und Hof.

Kirchen verbunden, die eine Hauptzierde der Veroneser Gotik bilden. Er war ein Mäcen im wahren Sinne des Wortes. Während wir z. B. Cangrande selbst sich in frommen religiösen Stiftungen betätigen sehen, finden wir gleichfalls Privatleute reichlich Mittel zum Bau prächtiger Kirchen zuschießen. Castelbarco hat vornehmlich zum Bau von S. Fermo Maggiore — wo wir sein Bild über dem Chorbogen verewigt finden — und zum Bau von St. Anastasia beigetragen. Letztere war eine Dominikanerkirche (Abb. 42). Sie wurde im Jahre 1261 begonnen, aber

erst 1422 vollendet. Ihre Fassade ist unvollendet. Spärliche Reste lassen ahnen, wie man sie in Marmor inkrustiert geplant hat. Dreischiffig angelegt, ist diese Kirche eine der schönsten und schlankesten Kirchen vom Bettelordentypus in Italien. Das Querschiff ist von einem Kapellenkranze umrahmt, in dem sich die wertvollsten Schätze Veroneser Kunst bergen. Der Chor, um einige Stufen erhöht, läuft in eine



Abb. 44. S. Anastasia. Hauptportal.

fünfeckige Apsis aus, deren Anblick besonders von der Außenseite überaus malerisch ist (Abb. 43). Der zum Teil noch romanische Glockenturm ist in das Querschiff eingebaut; in seiner graziösen Schlankheit zählt er zu den wundervollsten Campanilen Oberitaliens. Malerisch wirkt vor allem bei dieser Kirche der freilich nur spärliche Wechsel des Marmors mit dem Backstein. Im Innern haben wir ähnlich wie in S. Francesco zu Assisi, nur in einer freieren Form, eine farbige Ausfüllung und Einfassung der Glieder auf weißem Grunde vor uns. Bemerkenswert vor allem

ist noch das in weiten Dimensionen komponierte Portal, das sich über zwei Türen, die durch einen ornamentierten Pfeiler voneinander getrennt sind, wölbt (Abb. 44). In den Architraven über den Türen sehen wir plastische Darstellungen aus dem Leben des hl. Dominicus von geringer Bedeutung. Künstlerisch fein empfunden ist dagegen die Dreiteilung des Tympanonfeldes, die durch Überbogung der beiden Türen entstanden ist. In ihnen befinden sich im oberen Felde eine Freskodarstellung der Dreieinigkeit, sehr fein in den Raum hineinkomponiert, in den beiden unteren Feldern Szenen aus dem Leben des Heiligen. Ihr Meister gehört einer späteren Zeit an und läßt sich nur schwer feststellen. Auch die beiden mit plastischen Darstellungen gleichfalls aus dem Leben des hl. Dominicus gefüllten Marmorfelder zur Rechten des Portals verdienen Beachtung. In ihrer künstlerischen Konzeption entstammen sie dem Portalschmuck von S. Zeno; in ihrer plastischen Gestaltung aber zeigen sie keinen Fortschritt über die Meister der vorher besprochenen Sarkophagarchitekturen.

Seitwärts von S. Anastasia befindet sich das kleine Kirchlein von S. Pietro Martire, ein bescheidener Bau, von außen völlig unscheinbar. Im Innern wölben sich über der einschiffig gehaltenen Anlage zwei gewaltige gotische Kreuzgewölbe. Der Chorabschluß ist gerade ohne Apsis komponiert. Was dies Kirchlein gerade für uns Deutsche zu einer gewissen Sehenswürdigkeit stempelt, das ist die Erinnerung an das deutsche Mittelalter, die es durchzieht. Es ward für die brandenburgischen Soldaten erbaut, die Cangrande II. in Sold genommen hatte. So ist diese Kirche eine historisch bedeutende Erinnerung an die Zeit jenes argwöhnischen Tyrannen, dessen Wesen in vernehmbareren Tönen aus dem von ihm erbauten gewaltigen Castel vecchio an der Etsch zu uns spricht; das künstlerisch weniger seiner finsteren Quadermassen wegen als jener bereits oben erwähnten wundervollen Brücke, die es mit dem anderen Ufer verbindet, der Beachtung wert ist (Abb. 45). Der erste weite Bogen derselben ist mit einer Leichtigkeit konstruiert, ohne dabei den Charakter einer trutzigen Festigkeit einzubüßen, daß er uns mit Recht als ein bewunderungswertes Baudenkmal aus dieser Zeit erscheinen muß, besonders wenn man erwägt, daß seine Spannweite diejenige der viel später ausgeführten Brücke des Rialto noch um einige Meter überragt. — Auf San Pietro Martire müssen wir unter dem Abschnitt, der die Malerei behandelt, noch einmal zurückkommen, da auch sein malerischer Inhalt zum großen Teil recht deutsch ist. — Die Kirchen von S. Eufemia und San Bernardino sind nur ihres gotischen Stiles wegen zu erwähnen, wenn ihr Bau auch nicht direkt in die von uns umgrenzte Zeit der Scaligerherrschaft ganz hineinreicht. S. Eufemia hat ein holzgedecktes Riesenschiff, das leider in moderner Zeit völlig erneuert ist. San Bernardino hat als Bau weniger Bedeutung als um seines künstlerischen Inhaltes wegen. Es ist eine zweischiffig angelegte gotische Kirche mit Kapellenausbau an der rechten Seite. Ans Chorquadrat schließt sich ähnlich wie in S. Anastasia eine fünfseitige Apsis an. Sie wurde zur Erinnerung an den hl. Bernardino von Siena erbaut, der zu seiner Zeit auch in Verona gepredigt hat. — Von Profanbauten hält die Casa dei Mercanti auf der Piazza delle Erbe nur noch in sehr beschränktem Sinne die Erinnerung an das mittelalterliche Zunftwesen wach, denn sie ist ein Neubau, der freilich genau im alten Stile errichtet worden ist. Ein Vergleich dieses Baues mit dem gleichen Zwecke



Abb. 45. Die Scaligerbrücke.

dienenden von Or San Michele zu Florenz liegt nahe und ist lehrreich, um den großen Unterschied in den Verfassungen beider Städte zu beleuchten. Während wir in dem Veroneser Zunfthause eine ursprüngliche Stiftung eines Fürsten, Albertos I. della Scala (im Jahre 1301) vor uns haben, eines Fürsten, der wohl auf die Entwickelung des bürgerlichen Wohlstandes, der aus dem Handel erwächst, bedacht war, dessen Mittel zu einer freien künstlerischen Ausgestaltung doch noch sehr gering und bescheiden sind, sehen wir in Florenz — freilich erst in mannigfacher Umgestaltung zu seiner jetzigen Form erwachsen — einen Bau, der deutlich die Zeichen eines stolzen, freien und wohlhabenden Bürgertums an sich trägt; zudem sich später die ersten Bildhauer der Arnostadt ein Rendezvous gaben, um in plastischer Ausgestaltung und Verzierung nur noch deutlicher den Reichtum der Florentiner Zünfte zu beweisen. Neben Or San Michele ist die Veroneser Casa dei Mercanti ein Profanbau niedrigster Ordnung, der nur durch seine Zinnenüberkrönung und den unteren Säulengang künstlerisch ein wenig anspricht.

Die Torre del Gardello, die wir zum größten Teil übertüncht, neben dem Pal. Maffei an der Nordwestecke der Piazza delle Erbe aufragen sehen, wurde im Jahre 1370 von Cansignorio della Scala errichtet. Hier befand sich die erste Veroneser Schlaguhr und eine Glocke, deren Meister ein Jakobus war (heute im Pal. del Comune). Künstlerisch ist dieser Turm reizlos, nur die historische Er-

innerung zwingt uns, seiner zu gedenken. Im gleichen Sinne erwähnen wir noch einmal, die später mit Fresken reich verzierte Casa dei Mazzanti, die einen großen Teil der östlichen Frontseite der Piazza delle Erbe einnimmt. Sie war der älteste Palast der Scaliger, in dem Alberto I. gestorben ist. Seine hintere Seite ist durch die steil zum ersten Stocke aufsteigende Steintreppe und den langen Balkons ihrer Originalität wegen sehenswert; denn hier finden wir den Urtypus des Veroneser Privathauses wieder, das künstlerisch völlig reizlos ist. Der Kalkbewurf ist eine spätere Zutat und stammt aus der Zeit, als in Verona die Sitte einzog, die Häuserfronten durch Freskomalereien zu schmücken. Im Sinne des Sadtbildes aus der Scaligerzeit haben wir uns allenthalben nur rohe und finstere Backsteinwände zu denken. — Der Springbrunnen auf der Piazza Erbe mit der überkrönenden Statue der sogenannten „Madonna Verona" hat eine uralte Geschichte. Er soll bereits von den Langobarden angelegt worden sein. Doch stammt seine heutige Form aus den Tagen Cansignorios della Scala. Das runde Becken stammt aus den römischen Thermen; dagegen ist die Statue nur zum Teil antik. Die Arme und der Kopf sind in den Tagen Cansignorios ergänzt worden; letzterer vor allem zeigt denselben Typus wie die Gestalten, welche den Friedhof der della Scala umgürten und dürfte somit von einem Campionesen sein. Die Krone auf dem Haupte der „Madonna" ist eine grobe Geschmacklosigkeit, deren Ursprung an die „Franzosenzeit" erinnert. Dieser Brunnen ist ein Zeugnis für die mittelalterliche Wasserleitung von Verona, die Cansignorio von der Quelle des Lo-Ri in die Stadt führen ließ. — Das Alter der marmornen Gerichtstribuna, gleichfalls auf der Piazza delle Erbe, ist kaum festzustellen; möglich ist, daß sie der Sitz des öffentlich Recht sprechenden Prätors in den letzten Tagen des Römerreiches gewesen ist. Wahrscheinlicher scheint mir die Annahme, daß sie ihre Entstehung jenem grausamen mittelalterlichen Brauche verdankt, die Verurteilten vor ihrer Hinrichtung öffentlich auszustellen; eine Art Pranger also, dessen zierliche Formen nichts mehr von den tausend Seufzern erzählen, die an seinen Säulen widerhallten.

Diese Zeilen haben dargetan, daß im ganzen die Erinnerungen an die Scaliger in Verona nicht gerade allzu zahlreich sind. Das intimste Bekenntnis ihrer Macht wird immer der Friedhof bei S. Maria antica bleiben, aus deren Tomben am reinsten die Erinnerung an dies mächtige Herrschergeschlecht spricht. Freilich haben wir die Malerei noch nicht beleuchtet. Leider sind auch hier die Überreste nur sehr vereinzelt; das meiste ist unrettbar verloren gegangen; gerade darum ist es so schwer, das wenig Erhaltene richtig zu klassifizieren und zu beleuchten.

Cangrandes Fürstenhof erscheint durchaus als ein Vorläufer jener fürstlichen Musensitze, an denen das italienische Cinquecento so reich war. Wie ein Leonardo da Vinci für die Mailänder Sforza, ein Benozzo Gozzoli und Botticelli für den Hof der Medici gearbeitet, so haben Giotto und der Veronese Altichiero für Cangrande gemalt. Mit Allegorien, Triumphen, Musenbildern und Merkurgestalten ließ er von ihnen seinen Palast ausmalen, so wenigstens berichtet die Überlieferung, die auch von Cansignorio erzählt, daß er seinen neuerbauten Festsaal durch Altichiero und seinen Genossen Avanzo ausmalen ließ, wo, von Medaillons umrahmt, der Kampf um Jerusalem auf zwei Wänden dargestellt war. Aus dieser Überlieferung

ersehen wir eine Blüte in der Malerei zu jener Zeit, wie wir sie nach den spärlichen erhaltenen Überresten kaum ahnen möchten. In diesem Bilde einer hohen, fast volkstümlich erscheinenden Kultur steht im Mittelpunkt ein durchaus modern anmutender Fürst, der Maler und Malergenossen zu seinem Dienste heranzieht und Bilder malen läßt, die von der hierarchisch strengen Richtung der Kunst des übrigen Italiens ebenso verschieden sind wie die Sinnesart des großen Lombarden von der eines Priesters. Das ist bedeutsam. So klingt hier in Verona zum erstenmal noch tief im Mittelalter eine Volkskunst an, deren machtvolle Töne erst tief im Quattrocento neuerweckt, in mächtigen Akkorden forthallen sollten. Schon auf den kleinen Reliefdarstellungen am Sarkophage Cangrandes sahen wir die streng kirchliche Richtung verlassen und das kriegerische, gefahrenvolle Alltagsleben vor uns. Schlachtgetümmel und Sturm, das war ja auch der Inhalt des Lebens der damaligen Menschen. Dieser Zug einer frühgeborenen Volkskunst ist das Charakteristikum an der Malerei am Scaligerhofe. Wir müssen es darum doppelt beklagen, daß keines dieser Werke, von denen nur die Überlieferung erzählt, auf uns gekommen ist. In Kirchen und Kapellen allein haben sich kümmerliche Spuren von der Malerei jener Tage erhalten und es ist natürlich, daß ihr Inhalt dem Orte entsprechend stets einen frommreligiösen Anstrich hat. So ist uns eigentlich nur die kulturhistorisch weniger bedeutende Seite der Malerei aus jener Zeit erhalten, Beweis immerhin genug, um auf einen allgemeinen Hochstand dieser Kunst zu schließen. Selbst wo es eine streng kirchliche Darstellung gibt, schleichen sich doch gern Züge des Alltagslebens ein, die oft so derb und deutlich werden, daß wir eher von einer Darstellung des bürgerlichen Lebens im kirchlichen Gewande als von einer rein religiösen Darstellung mit bürgerlichen Akzenten sprechen müssen*). Nahm man vorher mit Unrecht stets ein gewaltiges Übergewicht des giottesken Einflusses auf den Entwickelungsgang der oberitalienischen Malerei an, so ist es gerade umgekehrt bewiesen worden, wie ungeheuer die Schule Altichieros auf den Werdegang der Florentiner Malerei gewirkt hat, deren Verbindungsglied zwischen dieser und jener in Domenico Veneziano zu suchen ist**). Wir können im Rahmen unserer Darstellung auf derartige Fragen nicht eingehen; es ist an sich schon bedauerlich genug, daß wir, um einen Einblick in den Stand der Veroneser Malerei zu gewinnen, gezwungen sind nach Padua zu wandern, um in der Kapelle S. Felice und S. Giorgio die ganze Bedeutung Altichieros und seines Genossen Avanzo zu erkennen. Charakteristisch ist es, daß Cangrande den berühmten Florentiner Meister Giotto, der eben in Padua gemalt, auch an seinen Hof zitierte, von ihm aber keine Geschichten der Märtyrer, sondern hellenisch anmutende Allegorien auf die Freuden des Daseins forderte. Warum aber hatte Cangrande, ein Fürst von stolzem Selbstbewußtsein, fremde Hände nötig, um seinen Palast zu einem Sitze heiterer Musen umzugestalten? Gehorchte er damit einem allgemein herrschenden Geschmack der

*) Paul Schubring in seinem Buche „Altichiero und seine Schule" verbreitet sich nicht nur eingehend über die Paduaner Werke des genannten Meisters selbst; was seinem trefflichen Werke vor allem Bedeutung gibt, das ist die Ausführung und Erklärung der von uns nur kurz angedeuteten Gesichtspunkte.

**) Paul Schubring a. a. O.

Mode? Wir möchten es beinahe glauben. Der Meister, dessen Ruhm fast ganz Italien durchzogen, der in Florenz, Assisi, Padua gemalt, schien ihm wohl am ersten würdig, auch seinen Namen zu verewigen. Oder stand Altichiero neben Meister Giotto zu seiner Zeit einzig da? Wir müssen diese Frage verneinen, wenn wir an Avanzo, einen fast gleich tüchtigen Meister und seine Paduaner Fresken denken. Dagegen gibt uns ein Altarbild vom Meister Turone im Museum



Abb. 46. Turone: Krönung Mariä. Museo civico.

(1360; Abb. 46) einen Einblick in einen tiefen Stand der Veroneser Kunst. Als dieses Werk entstand, hatte Altichiero beinahe 30 Jahre; er war also gerade in dem Alter, wo sonst die Fähigkeiten eines Menschen sich auszureifen pflegen. Als Jüngling muß er Giottos Gehilfe bei der Ausmalung des fürstlichen Palastes gewesen sein. Die Kunst aber, die vor dieser Zeit lag, als deren letzten Ausläufer wir Turones Werk hinnehmen möchten, rechtfertigt zur Genüge — auch abgesehen von der reinen Modesache, an die wir gerne glauben — Cangrandes Entschluß, fremde Hilfe zu suchen. Einige Jahre später und die Veroneser Malerei hat sich

unter Altichieros wundervoller Hand derart entwickelt, daß Cansignorio bereits die Nutzlosigkeit einsah, fremde Hilfe zur Ausschmückung seines Palastes herbeizuziehen. In dem wenigen aber, das in der Veroneser Kunst noch von diesen Meistern erhalten ist, ist es ungemein schwierig, die richtige Art der Klassifizierung zu finden.

Daß die Malerei schon zur Stauferzeit in Verona in hoher Blüte stand, bezeugen die allerwärts wieder zutage getretenen Fresken, in denen zum Teil noch echt byzantinischer Stil herrscht, zum Teil aber doch schon ein leichter Hinweis auf die Art Altichieros zu sehen ist. Auch hier sind wir gänzlich auf ungewisse Vermutungen angewiesen.



Abb. 47. Altichiero Altichieri: Madonna. S. Anastasia.

Das einzige Werk, das als ziemlich sicher von Altichieros Hand verfertigt anzusehen ist, ist jenes Fresko der anbetenden Cavalliritter in einer Kapelle neben dem Chor von S. Anastasia (Abb. 47). Es muß nach 1390, dem Todesjahr Federigo Cavallis, gemalt sein, also nach der Zeit der Fresken Altichieros in Padua. Es ist ein Votivbild und zeigt drei Ritter aus dem Geschlechte der Cavalli, die sich von ihren Patronen S. Giorgio, S. Martino, S. Giacomo geführt, der Madonna nähern. Eigentümlich an diesen knieenden Rittern ist der Helm in der Gestalt eines Pferdekopfes, der ihnen hinten auf dem Rücken hängt. Wir befinden uns in dem Inneren einer gotischen Kirche. Das Seitenschiff ist zum Teil durch einen Vorhang verdeckt, um die Szene der Haupthandlung

plastischer hervortreten zu lassen. Unter der Apsis des Altarhauses, die von zwei zierlichen Säulchen gestützt wird, sitzt die Madonna, durchaus im Zeithabit als Edelfrau gekleidet, mit Krone und Schleier auf ihrem Haupte. Das Bimbo, ein runder, pausbackiger Bube, streckt in kindlicher Freude die Hände den Rittern entgegen. Engelchöre umgeben den Thron, festlich gekleidet. Über den feinen rosa Stoff des Untergewandes fließt in breiten Falten der violette Mantel. Hofluft weht uns aus diesem Bilde entgegen. Auch die drei Heiligen sind fürstliche Gestalten; nur tragen sie anstatt der schweren Rüstung wie die Cavalliritter, den feierlichen höfischen Feststaat. Leben durchzieht das Bild; in den Gesichtern der Engel drückt sich deutlich die Teilnahme an dem dargestellten Vorgang aus. Die Madonna scheint mild und ernst. Die ganze Szene ist psychologisch dermaßen vertieft, daß sie auch auf den Beschauer einen feinen religiösen Zauber ausübt. Wir haben hier mehr die Zwiesprache der Herzen als ein steifes Repräsentationsbild. Das spricht vor allem für die große Kunst Altichieros, der ergreifender als Giotto, dessen Kunst oft zu Grimassen und Bewegungen der Glieder als Ausdruck der seelischen Vorgänge Zuflucht nehmen muß, hier fein, ohne große Mittel ein sinniges Seelengemälde geschaffen, wie es unerreicht für Jahrhunderte dasteht. Was liegt vor diesem Bilde, was hinter ihm? — In der Capella del rosario in derselben Kirche von S. Anastasia finden wir noch ein Votivbild. Vor der Madonna, die von Heiligen umgeben ist, knieen Mastino della Scala und seine Gattin Taddea da Carrara, puppenähnliche Figuren, im Zeitkostüm gekleidet. Es erinnert in Stil und Behandlung ganz an Turones Altarbild im Museum. Mastino II. starb 1351. Dieses Bild geht also einige Jahrzehnte sicher demjenigen Altichieros voraus. Ob Turone sein Schöpfer war? — In der Capella dei Cavalli in S. Anastasia befindet sich noch eine Anzahl von Fresken, die mehr oder weniger einen Zusammenhang mit Altichiero aufweisen. Eine engere Beziehung zu der Art Altichieros zeigt nur die Szene, wo der hl. Gimignanus einen Pferdefuß heilt. Bemerkenswert vor allem ist hier die naturalistische Treue, mit der eine wirkliche Schmiedewerkstatt wiedergegeben ist. An dem Amboß steht der Heilige, einen Hammer in der Hand, mit dem er den abgebrochenen Pferdehuf bearbeitet. Ein Bube hält das Bein des Pferdes. Auf dem Herde im Hintergrunde flackert ein rotes Feuer. An der Erde liegen Zangen und Fußeisen. Der Schmied, eine robuste Alltagsgestalt, schaut ungläubig dem Werke zu, das der Heilige eben beginnen will. Im Hintergrund blickt neugierig das Weib des Schmiedes herein. Es ist eine kleine Szene von intimem Reize, in der das Alltagsleben vortrefflich wiedergegeben ist. Auffällig ist auch das Votivbild über dem Sarge zur Rechten in der folgenden „Capelle Pelligrini“; denn zwei vor der Madonna kniende Rittergestalten sind eine wörtliche Kopie der Cavalliritter auf dem großen Fresko Altichieros. Bezeichnend ist auch hier die höfische Luft; besonders die Heilige neben der Madonna in ihrem rosa Gewande und dem breiten hermelingefütterten grünen Mantel erinnert ganz an ein Edelfräulein ihrer Zeit. Gleichfalls der hl. Georg (?) zeigt ritterliches Festornat. Sonst zeigt dies Fresko besonders in der Komposition der blonden Madonna und des Kindes, sowie den übrigen männlichen Heiligen eine ganz selbständige Art. Nur das Milieu als solches klingt noch an Altichiero an. —

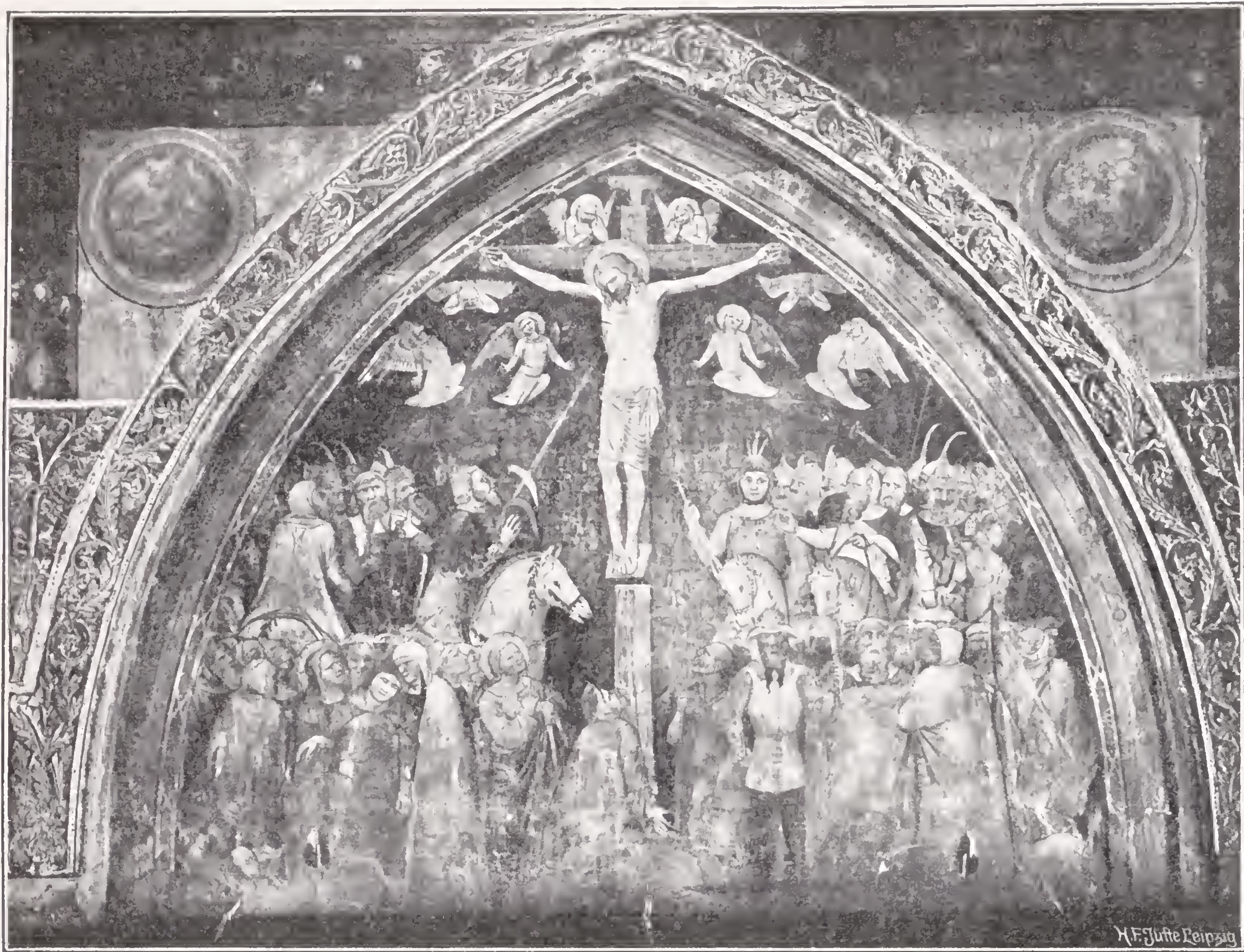


Abb. 48. Schule Altichieros: Kreuzigung. S. Fermo.

Altichieros Schule gehört ferner unzweifelhaft das große Fresko von Paulus de capellis 1397 (sign) im Chor von S. Zeno an, das in Format und Anordnung ganz mit dem Votivbild im Chor von S. Anastasia zusammenfällt. Acht Mönche knieen nebeneinander im Vordergrunde. Hinter jedem steht ein Schutzpatron vor einem Tabernakel. Links sitzt die Madonna auf dem Thron, der die Mönche ihre Anbetung erweisen; eine völlig ins Kirchliche übersetzte Darstellung des höfisch anmutenden Votivbildes Altichieros in S. Anastasia. Das gleichfalls im Chor von S. Zeno befindliche Fresko des Heiligen mit sehr feiner Architektur gehört ebenfalls zu den Werken, bei denen wir eine Beziehung zu Altichieros Art nachweisen können. — Das im Museum befindliche Fresko einer Kreuzigung, irrtümlich mit Altichiero bezeichnet, ist schon deshalb nicht beachtenswert, weil es durch eine traurige Art von Restauration gänzlich seinen alten Charakter verloren hat. Dagegen finden wir in S. Fermo Maggiore einige Fresken, die eng zur Art Altichieros gehören. Über dem Hauptportal ist eine Kreuzigung dargestellt (Abb. 48), die stark an diejenige Altichieros in S. Felice in Padua anklingt. Mag es eine Vorstufe zu dieser oder aber eine Gehilfenarbeit sein, die nach jener liegt, was wir annehmen möchten, jedenfalls ist der Zusammenhang mit Altichieros Kunst augenfällig. Sowohl in den Farben, wie in dem bunten Trachtenbild, den Juden mit den langen Mänteln und der für Altichiero so bezeichnenden kurznackigen Gestalt, den Reitern, die den spitzgeschweiften Turban tragen, weniger aber in der Gruppe der klagenden Frauen verrät sich ganz und gar Altichieros Art. Bezeichnend ist hier nur die Magdalena,

die unter dem Kreuzesstamm mit weitgeöffnetem Munde niederkniet, als wollte sie in ihrem verzückten Schmerze das herabrinnende Blut des Erlösers mit ihren Lippen aufsaugen. Das erinnert mehr an Giotto als an die edle Weise Altichieros. Vielleicht ist die Gruppe der Trauernden links vom Kreuzesstamme das Werk eines Giottoschülers, was durchaus nicht unwahrscheinlich ist, da wir in Verona häufig genug giottesken Einfluß finden werden. Es spricht hier ein anderer Stil als in den Gruppen der Reiter und Juden zu uns.

Schwer zu klassifizieren dagegen ist das Fresko an der Südwand von S. Fermo, dicht neben dem Eingang. Dargestellt ist eine Szene, wie fünf Mönche (?) an einem Galgen aufgeknüpft sind. Ihre Leiber sind durch die Schwerter der Henker in zwei Teile zerschnitten worden, von denen die unteren Hälften am Boden liegen, deren sich teufelähnliche Gestalten bemächtigen. Den Mündern entfliehen in kleinen Figuren die Seelen der Verstorbenen. Links in einer Nische steht der König, der eben den beiden Henkern, die im Begriff sind, die blutigen Schwerter wieder in die Scheide zu stecken, den Befehl zur Hinrichtung erteilt hat: eine edle Gestalt, die eher an einen Scaligerfürsten denn an einen japanischen Barbar erinnert. Man hat in diesem Fresko die Wiedergabe eines historisch überlieferten Martyriums von Franziskanermönchen in Japan gesehen. Vielleicht mit Recht. Ein neuerer Veroneser Geschichtsschreiber vermutet dagegen in dieser Darstellung einen politischen Hinweis auf eine der zahlreichen Verschwörungen, die unter den Scaligerherrschaften zutage traten, eine Wiedergabe der bestraften Verschwörer, gewissermaßen als abschreckendes Beispiel. Der Gedanke verdient kulturhistorisch im Zusammenhang mit dem oben gesagten Beachtung. Mir will er einleuchten, um so mehr, als an den Gehängten ein Mönchstypus nicht zu erkennen ist. Dagegen zeigen der König sowohl — der, wenn er Japaner wäre, wohl kaum in so edler Form gebildet worden wäre — wie die Henkersknechte ganz den Typus, den wir von anderen Zeitbildern her kennen. Da der König in seinem Habit stark an die Heiligen des Votivbildes der Cavalli anklingt, ebenfalls die Henker durchaus ritterlich wiedergegeben sind, haben wir auch hier eine enge Beziehung zu Altichieros Art. Zeitlich dagegen dieses Fresko zu rubrizieren, ist uns nicht möglich.

Ein von den vorher genannten Werken gänzlich verschiedener Typus tritt uns dagegen in dem großen Fresko der Kreuzigung auf der Nordwand von S. Fermo Maggiore entgegen (Abb. 49), das sicher einer späteren, aber künstlerisch weniger vollkommenen Zeit angehört. Auffallend ist der bartlose Christus, der am Kreuze hängt und die Mitte des Bildes einnimmt. Zeigt die Durchbildung des Nackten hier zwar einen geringen Fortschritt über das vorerst erwähnte Werk der Kreuzigung hinaus, so ist doch die statistengemäße Komposition des Ganzen ein Zeichen für einen bedeutenden Rückschritt. In den zum Teil verzerrten Gesten der Gestalten, in der Behandlung der Figuren zeigt sich hier stark giottesker Einfluß. Freilich muß es eine wenig vollkommene Schülerhand gewesen sein, die dieses Werk komponiert hat. Nur die Figur des zweiten Heiligen von links scheint eine Kopie einer altichierischen Gestalt zu sein. Vor dem Gekreuzigten kniet in Anbetung der Stifter in voller Rüstung. — Dieses Fresko leitet zu einem anderen in S. Pietro martire (Altarbild) über, das ebenfalls stark giottesk anmutet. Leider ist es einerseits stark beschädigt, andererseits aber nur

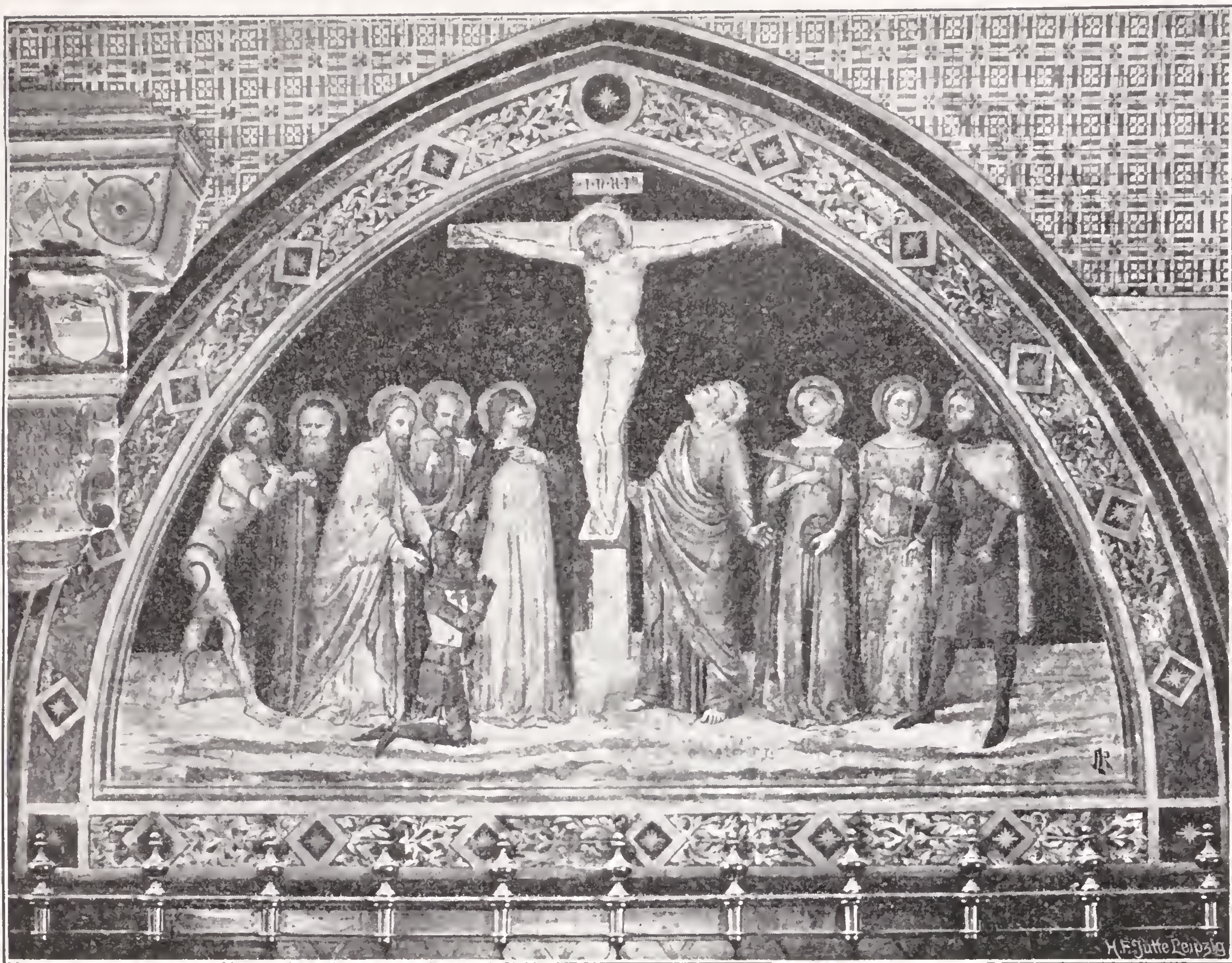


Abb. 49. Fresko eines Unbekannten: Die Kreuzigung. S. Fermo.

sehr mangelhaft restauriert. Der Reiter links vom Kreuze ist eine Kopie desjenigen, der auf dem Kreuzigungsfresko von S. Fermo Maggiore eben die Seitenwunde mit der Lanze am Körper Christi gestochen hat. Während er auf dem letzteren Bilde seine schüsselähnliche Kopfbedeckung in der Hand hält, trägt er sie hier auf dem Haupte. Er hat hier seine Hände zum Gebet gefalten wie er dort ehrfurchtsvoll vor dem Heiland den Hut gezogen hat. Es ist jener Longinus, der nach der Legende die Tropfen des hl. Blutes nach Mantua gebracht hat, wo in S. Andrea sein Sarkophag steht. Der Essigträger unterhalb des Kreuzes erinnert an jenen auf dem „Altichiero" bezeichneten Fresko im Museum. Dagegen erinnert die Gruppe der Frauen, zweier Jünger, die in das florentinische Zeitkostüm gekleidet sind, warum man in dem einen Dante hat wiedererkennen wollen, stark an die Manier Giottos. Vor allem auch der spitznäsige Johannes, der zu Christus aufblickt, zeigt starke Ähnlichkeit, speziell auch in der Gewandung mit jenem Jünger, der auf der Kreuzigung der Nordwand von S. Fermo zum Erlöser emporblickt. — Bei all diesen Arbeiten sahen wir eine Kreuzung giottesken und altichieresken Einflusses, ohne dabei doch im ganzen strengere Unterscheidungen treffen zu können. Wir sehen eben zwei hochragende Häupter, von denen ein jedes in Verona seine Schule zurückgelassen hat.

Mit den kleinen Fresken, welche die Kanzel von S. Fermo Maggiore zu beiden Seiten bekleiden (Abb. 50), haben wir wieder ein signiertes Werk vor uns, das laut Inschrift als „opus Martini" gilt. Wer dieser Martin von Verona war, wo sonst noch Spuren seiner Hand zurückgelassen sind, läßt sich, wofern man nicht

auf Vermutungen fußen will, mit Sicherheit nicht sagen. Zu beiden Seiten der Kanzel sind in je vier Feldern in reichem architektonischen Rahmen studierende Heilige dargestellt, deren Köpfe feine Porträtstudien sind. Auch hier macht sich noch Altichieros Art stark bemerkbar. Auch die Kreuzigung an der Innenwand des Tabernakels über der Kanzel selbst (diese ist vielleicht ein Werk der Campionesen)



Abb. 50. Martin von Verona. Kanzelfresken. S. Fermo.

dürfen wir dem Meister Martinus zuweisen. — Eine wunderschöne, edel und einfach empfundene Verkündigung mit Gottvater in der Mitte über dem Bogen des Chores von S. Trinità gehört wahrscheinlich auch noch in diese Zeit, wie aus dem architektonisch gezeichneten Hintergrunde hervorgeht. Dagegen das Werk einem bestimmten Autor zuzuweisen, ist mir unmöglich. Fast möchten wir es für eine gute florentinische Arbeit des Trecento halten. S. Trinità war Vallombrosanerkirche. Der Orden hatte seinen ältesten Sitz in Florenz. Doch genügt diese oberflächliche Beziehung zur Arnostadt nicht, damit die Hand eines Florentiner Meisters in diesem Bilde zu rechtfertigen.

Mit diesen Beispielen haben wir annähernd die künstlerische Hinterlassenschaft aus dem Zeitalter der Scaligeri erschöpft. Sie genügen, um uns einen Einblick in die geistige Hochflut der Kultur zu geben, womit Verona in dieser Zeit allen übrigen Städten vorausgeht. Hier sehen wir zum erstenmal einen Fürstenhof, der gegen das Privileg der Kirche, als sei sie die alleinige Beschützerin der Kunst, machtvoll angeht und der bildenden Kunst eine Fülle neuer Ideen und Aufgaben zuweist. So entsteht in Verona eine Art von Volkskunst, deren Leben freilich nur kurz sein sollte. Das größte Verdienst aber, das die Fürsten aus dem Hause della Scala gehabt haben, ist eben dies, daß sie selbst kunstsinnig — die Veroneser Kunst durch die ihr gestellten Aufgaben dauernd aus den Banden des Handwerkes befreit haben.



Abb. 51. S. Zeno. Detail von der Bronzetür.



Abb. 52. Pisanello: Die Befreiung der Königstochter. S. Anastasia.

6. Verona unter venezianischer Herrschaft und die große Nachblüte der Veroneser Kunst.

Im Jahre 1402 war in noch jugendlichem Alter Gian Galeazzo von Visconti, der Herr auch über Verona, gestorben; zu ungünstiger Zeit für sein kaum erst recht organisiertes Staatswesen. Seine Witwe Caterina war schwach und den Umständen, besonders den in der Lombardei allerorts ausbrechenden Unruhen schlecht gewachsen. Das begünstigte die Absichten des letzten Scaligersprossen, Guglielmo della Scala, eines unehelichen Sohnes Cangrandes II., sich in den Besitz seines Erbes zu setzen. Mit der Unterstützung von Francesco Novello da Carrara, dem Markgrafen von Este, gelang es ihm, in der Nacht vom 4. April 1404 mit seinen Verbündeten in die Stadt einzudringen, während der Statthalter der Visconti, Ugolotto Biancardo sich nach mehrtägigem Straßenkampfe in der Zitadelle verschanzen mußte. Das Volk hatte den Ruf „scala — scala" erhoben und war für den Erben seiner ehemaligen Fürsten zu den Waffen geeilt. Aber Guglielmo della Scala sollte nur geringe Freude an seinem Erfolge haben; denn bereits zehn Tage später starb er an Gift, das ihm Francesco Novello da Carrara, der sich dieses illegitimen Sprößlings nur als Mittel zum Zweck bedient hatte, verabreichen ließ. Guglielmo hinterließ noch zwei Söhne, Brunoro und

Antonio, die zwar noch mit Francesco Novello und dem Markgrafen von Este vereint in die Zitadelle einziehen durften, dort aber von Jacopo da Carrara, dem Sohne Novellos, verhaftet und darauf unter Bedeckung nach Padua gesandt wurden. Nunmehr machte sich Francesco Novello da Carrara zum Herren der Stadt. Durch diese Tat sah sich der Markgraf von Este betrogen, der seinerseits bereits mit den Venezianern, die sich ebenfalls von dem Carraresen hintergangen wähnten, und den Gonzagas von Mantua in Unterhandlung getreten war. Es kam ein Bündnis zur Bekriegung der Carraresen zustande. Feldherr des venezianischen Heeres war Jacopo del Verme. Der Kampf entspann sich in den Gefilden um Verona. Vergeblich versuchten del Verme und der Markgraf von Mantua Riva zu nehmen, das im Besitze von Jacopo da Carrara war (1405). Als im folgenden Frühjahr das venezianische Heer von neuem unter den Mauern der Stadt erschien, lief das Volk, das des unseligen Krieges müde ward, auf der Piazza bewaffnet zusammen und beschloß mit den Venezianern zu unterhandeln. In Erinnerung an die alten städtischen Freiheiten erwählte es wiederum einen Capitano del Popolo. Am folgenden Tage zogen die Venezianer in die Stadt ein.

Das war ein bedeutungsvoller Augenblick für die Geschichte von Verona, das sich hier, längst nicht mehr stark genug, inmitten der Eifersucht der es umgebenden Mächte auf eigenen Füßen zu stehen, dem Schutze der Republik von S. Marco unterstellte, in dessen Gewalt es von da an mit einigen kurzen Unterbrechungen dauernd geblieben ist. Auf der Piazza erhielt der venezianische Generalkommissar Gabriele Emo den Kommandostab, die Schlüssel und das Siegel der Stadt. Die Carraras hatten sich im Castel vecchio verschanzt. Zu ihnen herüber drang das Echo der Freudenfeste, die das Volk beging, um den Beginn der venezianischen Herrschaft zu feiern. Als Jacopo da Carrara nebst seinem Bruder Francesco Terzo und seinem Vater Francesco Novello in einer Nacht heimlich zu entfliehen versuchte, wurde er bei Legnago von den Venezianern aufgegriffen, die die drei zu einem traurigen Tode verdammten. Sie wurden bald nachher auf Befehl der hohen venezianischen Republik in den Kerkern erdrosselt. — Zwölf Veroneser Gesandte gingen nach Venedig und überbrachten dem Dogen als Zeichen der Unterwerfung die Banner der Stadt. Der Veroneser Maler Ligozzi hat diesen Akt in einem Bilde (im Pal. del Commune zu Verona befindlich) verewigt, das mit zu den schönsten Repräsentationsbildern gehört, die die venezianische Malerei geschaffen.

Die Bestimmungen der Übergabe behalten dem Dogen die Ernennung des Podestà und des Capitano del popolo vor. Diese beiden sollten ihrerseits die Rektoren (auf ein Jahr) ernennen. Ihnen zur Seite stand ein Rat von zwölf weisen Männern, die ihrerseits einen Rat von „Fünfzig" ernannten, in dem der mittelalterliche der „Cinquecento" zu einer neuen, aber beschränkten Form belebt war. Alle übrigen Statuten der Commune und der „Casa dei Mercanti" versprach die Republik in ihrer alten Form achten zu wollen. Diese Bestimmungen sind in der sogenannten „goldenen Bulle" niedergelegt. Eine gewisse Selbständigkeit war somit der Gemeinde noch vorbehalten; aber alle politische Macht ging in die Hände der Venezianer über.

Venedigs Augenmerk war im gleichen Sinne darauf gerichtet, Verona zu einem militärischen Stützpunkt erster Ordnung zu machen. Die Republik vollendete die Kastelle S. Felice und S. Pietro und baute das während der Herrschaft der Carraresen zum Teil zerstörte Castel vecchio wieder auf. Für eine kurze Zeit tritt für Verona eine Epoche friedlicher Ruhe ein, obschon die Republik von S. Marco mehr darauf bedacht war, sich des neuen Besitzes zu versichern, als den neuen Untertanen Wohltaten zukommen zu lassen. Brunoro della Scala, der Sohn Guglielmos, der nach dem Sturz der Carraresen aus der Haft entlassen war, hatte am Hofe Kaiser Sigismunds gastliche Aufnahme gefunden, der ihm auch nominell das Vikariat über Verona und Vicenza übertrug. Die Republik von S. Marco hat diesen letzten Prätendenten stets im Auge behalten. Die besorgniserregende, von Tag zu Tag sich steigernde Macht der Visconti aber führte sie zu einem Bündnis mit dem Kaiser zum Sturze der Mailänder Herrschaft. Verona hatte in dem nun beginnenden Kriege Venedigs gegen die Visconti von neuem zu leiden. Im Oktober 1438 begann der Condottiere der Visconti, Niccolo Piccinino, die Belagerung von Brescia. Gatamelata wurde von der Republik entsandt, der bedrängten Stadt zur Hilfe zu eilen; doch wurde er geschlagen und bis Padua zurückgedrängt. Auf dem Gardasee hatten die Visconti bei Peschiera eine Flotte; auch die Venezianer ließen durch das Etschtal auf der Straße von Torbole eine Flotte herüberschaffen, ein Unternehmen, das für diese Zeit doppelt wert ist, erwähnt zu werden. Aber trotzdem durchstreiften die Scharen der Visconti brandschatzend derart das Veroneser Gefild, daß sich die Bürger in ihrer Not aufrafften, nach Venedig Hilfe bittend Gesandte zu senden, in deren Instruktion zu lesen steht: „ferro, peste, fame hic simul percussi et dispersi sumus“. Das gibt freilich einen Einblick in den Stand der damaligen Dinge. Bald aber ward Venedig vom Glück begünstigt. Francesco Sforza, der Condottiere der Republik, schlug Niccolo Piccinino, den Feldherrn Filippo Maria Viscontis, entscheidend aufs Haupt und schloß ihn im Kastell von Tenno ein. Aber von hier gelang es ihm zu entkommen; er erreichte Riva, von dort Peschiera, wo er mit seinem Verbündeten, dem Markgrafen von Mantua, zusammentraf. Ihr Plan war, sich durch Überrumpelung vor allem Veronas zu bemächtigen, was ihnen auch gelang. In einer Nacht drangen Piccinino, sein Sohn Francesco, der Marchese von Mantua, Alvise del Verme und andere unversehens in die Stadt ein, von der sie mit Ausnahme der beiden, auf den Hügeln gelegenen Kastelle und der Zitadelle Besitz ergriffen. Kaum vernahmen Gatamelata und Francesco Sforza von diesem kühnen Handstreich, da eilten sie sofort herbei und zogen mit ihren Truppen in das Castel vecchio ein. Von dort aus drangen sie in die Stadt. Das Volk erhob den Ruf „Marco — Marco“ und vereinigte sich mit den Scharen der Venezianer, um die Mantuaner und Mailänder aus der Stadt zu werfen.

Bei dieser Gelegenheit ging das alte Stadtsiegel mit der Aufschrift: „Est iustilatrix urbs haec et laudis amatrix“ und „Verona Nova Jerusalem divo Zenoni patrono“ verloren. Der Sforza und Gatamelata aber verlangten von der Stadt, weil sie dieselbe vor der Plünderung bewahrt hatten, einige tausend Dukaten, wegen deren Verona noch nach Jahren mit den Erben der letzteren abrechnete. Im Mai

des Jahres 1440 wurde die mailändische Flotte auf dem Gardasee von dem venezianischen Admiral Stefano Contarini geschlagen, was eine Beendigung des Krieges herbeiführte. Verona erhielt als Ersatz der Schädigungen, die es erduldet, Peschiera und Legnago zurück. Als einige Jahre später der Doge Francesco Foscari den Versuch machte, die innere Verwaltung der Stadt ganz in die Hände der venezianischen Rektoren zu spielen, brachen darob derartige Tumulte in Verona aus, daß es der Senat der Republik von S. Marco doch für geraten hielt, von seinem Vorhaben abzustehen, mehr vielleicht aus Furcht vor Deutschland, das mit dem alten Scaligererbe noch immer liebäugelte. Für einige Jahrzehnte durfte sich Verona der Ruhe des Friedens erfreuen; denn an dem Gang der venezianischen Kämpfe, die vornehmlich nach dem Orient gerichtet sind, nimmt es nur geringen Anteil. Venedig war zu einer italienischen Landmacht ersten Ranges ausgereift, vor der Fürsten und Päpste zitterten. Es stand auf dem Höhepunkte seiner politischen Macht. Mit dem Tage von Cambray aber, an dem sich fast alle Mächte Italiens, vornehmlich unter den politischen Intentionen jenes gewaltigen Kriegerpapstes Julius II., im Bunde mit den großen Mächten Europas zu seinem Sturze vereinigten, nahte der große Umschwung der Dinge, der zuerst durch die Niederlage der Venezianer bei Agnadello 1509 gekennzeichnet ist. Der Generalkapitän der Venezianer suchte mit den traurigen Trümmern seines Heeres Schutz vor den Mauern Peschieras und hatte die Absicht, sich in Verona zu verschanzen. Dem widersetzten sich die Bürger von Verona, die den Sturm und die Plünderung durch den mächtigen Feind fürchteten, mit bewaffneter Hand. Bei Kriegsausbruch hatte die Stadt seiner Herrin Hilfeleistungen pekuniärer Art dargeboten, dagegen Truppen versagt. Es hat etwas Rührendes, in diesem Augenblicke die gedemütigte Königin der Adria zu sehen, wie sie sich mit allen Mitteln durch das Zugeständnis zahlreicher Wohltaten der Treue ihrer Untertanen zu versichern sucht. Aber in Verona war die Stimmung gegen Venedig schon längst ungünstig. Als sich nun das französische Heer in den Besitz Peschieras setzte, wo die wenigen zurückgebliebenen Einwohner grausam hingeschlachtet wurden und die venezianischen Truppen Miene machten, sich nach Verona zurückzuziehen, versammelte sich der allgemeine Rat zu einer außerordentlichen Sitzung, in der — obwohl darüber der Schleier des Geheimnisses ruht — beschlossen wurde, die Bürger vom Untertaneneide zu entbinden. Am Abend desselben Tages entfernte sich das venezianische Heer, das draußen gelagert, auf einer provisorischen Brücke über der Etsch. Als am folgenden Tage ein kaiserlicher Gesandter unter den Mauern erschien, versammelte sich das Volk zu einer außerordentlichen Sitzung in S. Anastasia. Hier ward der Vorschlag gemacht, sich dem Kaiser zu unterwerfen, der sofort angenommen wurde. Stillschweigend verließen die venezianischen Rektoren und Befehlshaber der Kastelle die Stadt. Bald darauf zog Kaiser Maximilian persönlich in Verona ein. „Er glich einem antiken Cäsar.“ Daß er die Absicht gehabt hat, Verona zur Hauptstadt seines italienischen Staates zu machen, bezeugt die Münze, die er hier prägen ließ, mit der stolzen Aufschrift: „Verona civitas metropolis“. Der Rat und die Bürger mußten ihm Treue schwören.

Die kurze kaiserliche Herrschaft war für Verona keine Zeit des Glückes. Die

Soldaten des kaiserlichen Statthalters, aus allen Nationen zusammengewürfelt, machten sich, um ihren kärglichen Sold aufzubessern, dermaßen über die Einwohner her, daß sie sich oftmals zu Plünderungen hinreißen ließen. Das Territorium war immerfort von feindlichen Banden durchkreuzt und in der Stadt erpreßte man von den Bürgern drückende Kriegssteuern. Dem Namen nach war zwar der Bischof von Trient kaiserlicher Statthalter, aber in Wirklichkeit regierte in Verona der Graf Spinelli Cariati, der das Volk mit allen Mitteln aussog. Man gedachte mit Sehnsucht an die goldenen Tage unter venezianischer Herrschaft zurück. Als in den letzten Jahren der Maximilianischen Herrschaft Marcantonio Colonna kaiserlicher Generalkapitän war, hatten die Venezianer bereits das Glück gehabt, mit den Franzosen ein Bündnis schließen zu können. Im August des Jahres 1516 zogen sie im Verein mit diesen zur Belagerung vor die Mauern von Verona. Colonna konnte zwar den Sturm der Feinde mit Erfolg zurückschlagen; da unterbrach der Vertrag von Brüssel die Belagerung, in dem den Venezianern Verona zugestanden war. Hungersnot war bereits in der Stadt ausgebrochen. Freilich erhielt die Republik von S. Marco Verona erst auf Umwegen. Dem Vertrag gemäß kam es zunächst an Spanien, das es Frankreich abtrat; von diesem erst erhielt es Venedig. Der kaiserliche Statthalter hatte die Stadt der Gnade der französischen Befehlshaber, dem Grafen Lautrec und Trivulzio anempfohlen und ihnen geraten, sie nicht den Venezianern zu überliefern, „denn es sei eine Stadt, wie es deren wenige in Italien gäbe". Lautrec nahm zwar noch im Namen des allerchristlichsten Königs Besitz von Verona, aber bald darauf trat er es für eine große Summe Geldes der Republik von S. Marco ab. Diese gewährte großmütig einen allgemeinen „Pardon". Die Veroneser holten die alten Löwen von S. Marco wieder hervor und unter dem Freudengeschrei des Volkes und dem Staunen der Franzosen, die sich den Zusammenhang der Dinge nur schlecht erklären konnten, wurde der erneute Beginn der venezianischen Herrschaft gefeiert. Die Venezianer rissen die alten Mauern der Stadt zum großen Teile nieder, indem sie dieselbe mit einem neuen Mauergürtel umgaben, mit dessen Bau der Name des Veroneser Architekten Sanmicheli eng verknüpft ist; verdanken ihm doch die zum Teil recht künstlerisch erdachten Tore von Porta nuova, Porta del palio, Porta Vescovo und Porta S. Zeno ihre Entstehung. An diesen neuen Beginn der venezianischen Herrschaft erinnert vor allem jene Säule mit dem Markuslöwen auf der Piazza delle Erbe, die die glücklichen Herren zum Zeichen ihrer Macht im Jahre 1523 aufrichten ließen. Aber diese Macht trug bereits das Zeichen kommenden Niederganges an der Stirn. Verona, das einst unter seinen Fürsten so glänzend und mächtig gewesen war, verliert von jetzt an jede selbständige politische Bedeutung. Noch einmal erklingt der Scaliger Namen in den Mauern, bei jener Verschwörung, die im Jahre 1525 ein Abenteuerer, der sich Bartolommeo della Scala nannte, mit der Unterstützung der Gonzaga, den alten Feinden der Marcorepublik anstiftete, um das alte Scaligererbe an sich zu reißen. Nach der für Franz I. von Frankreich unglücklichen Schlacht bei Pavia bewaffneten sich die Parteien in der Stadt. Die einst so stolze Republik von S. Marco nahm zu Mörderhänden ihre Zuflucht und ließ den Prätendenten Bartolommeo meuchlings in Mantua ermorden. Da-

mit war auch das letzte Fünkchen von selbständigem Handeln erstickt, das noch einmal in Verona zutage getreten war. Jetzt beginnt die Stadt einen todesähnlichen Schlaf, der hin und wieder nur durch ein böses Alpdrücken gestört wird, wenn der Donner der Geschütze gewaltiger sich bekriegender Mächte von fern an ihren Mauern widerhallt. Die Geschichte des dem Verfall zueilenden Venedig ist auch diejenige Veronas, dessen beste Kräfte (wie einen Paolo Veronese) die Republik der Vaterstadt entwindet. An den Lagunen aber fühlte man vorahnend den kommenden Untergang; man ging ihm mit Festesklängen, rosenbekränzten Hauptes in einem heitern Taumel der Sinne entgegen. Ein äußerlicher schimmernder Glanz, hinter dem mit hohlen Augen das Gespenst des Todes lauert! Die großen Meister der Kunst aber waren berufen, noch einen Schimmer von der vergangenen Größe als Erinnerung für die Ewigkeit zu hinterlassen. Venedigs Tod war ein Tod in Schönheit; Verona aber, seiner besten Lebenskeime beraubt, stirbt wie eine ausgezehrte Jungfrau, in der der Schwindsuchtskeim wohl hin und wieder noch ein Fünkchen der Freude an den sinnlichen Genüssen dieses Lebens entfacht, aber ohne eigenes Mark. Es scheint ein frühreifes und frühgealtertes Kind.

Es ist nicht ganz richtig, zu behaupten, daß mit der größten Fülle der politischen Macht stets die höchste Blüte der Kunst Hand in Hand gehen muß. Die Geschichten der venezianischen und florentinischen Kunst beweisen zur Genüge, daß die Kultur in dem Augenblicke ihren Höhepunkt erreicht, wo staatlich und sozial gesehen, bereits die Dekadenz angebrochen ist. So scheint es fast auch in Verona. Die Scaligerherrschaft, die Tage Cangrandes vor allem bereiten erst auf die kommende Entwicklung vor. Zwar ragen schon zu ihrer Zeit die mächtigen Kirchen des romanischen Stiles als Zeichen von der mittelalterlichen Macht der Kommune auf; gegen sie versinken alle späteren Kirchenbauten in ein Nichts zusammen. Zwar sind auch die Tomben bei S. Maria antica ein gewaltiges Zeugnis für die Macht des Veroneser Fürstenhauses; fast kann man sagen, der Inbegriff für die gesamte Plastik von Verona. In den kleinen Reliefs an dem Sarkophage Cangrandes haben wir die ersten Spuren einer volkstümlich anmutenden Kunst gesehen. Und doch ist es bezeichnend, daß es höchstwahrscheinlich fremde Künstlerhände waren, die diese Werke vollbrachten. Denn von einer Veroner Plastik im speziellen Sinne kann man nach den Zeiten des Duecento eigentlich gar nicht mehr sprechen. Sie steht noch ärmer da, wie die Plastik von Venedig, die doch auch im Vergleich zu der großen Florentiner Skulptur fast bedeutungslos erscheint. Die Malerei allein wandelt einen individuellen glänzenden Weg. In Venedig sehen wir die Republik als Auftraggeberin dieser Kunst, ihre Größe zu verherrlichen, gegen deren Fülle das rein kirchliche Element bescheiden zurücktreten muß. In Florenz setzt gleichfalls mit frischen hellenistischen Zügen eine höfische Kunst ein, die dann durch die Bußpredigten des Dominikanermönches Savonarola von ihren bereits betretenen Pfaden auf die streng kirchlichen Bahnen des Mittelalters zurückgewiesen wird. Verona hatte keinen Fürstenhof der Gonzaga oder Este. Seine Malerei ist allein auf die kirchlichen Aufträge angewiesen; so sind auch ihre Stoffe stets religiöser

Art. Aber doch dringen in diese so viel Freude vom Alltag ein, so viel Glanz von den sonnenbeschienenen Herrlichkeiten der Natur, so viel intime Bekenntnisse aus dem bürgerlichen Leben, daß wir fast sagen dürfen, Altichiero, den wir als das Haupt der Veroneser Malerschule kennen lernten, hat mit seinem Geiste noch bis in die spätesten Tage hinunter fortgewirkt. Freilich hat es den Malern auch nicht an Aufträgen von bürgerlicher Seite gefehlt, besonders da die Sitte aufkam, die Häuserfassaden mit Kalk zu bekleiden und al fresco auszumalen; aber inhaltlich decken sich diese Malereien lange Zeit ganz und gar mit den Bestellungen der allmächtigen Kirche selbst. Der Madonna und den Heiligen waren die Wohnungen anvertraut, so wollten die streng gläubigen Seelen auch den Ruhm derselben in den bunten Freskomalereien preisen. Und doch hat sich auch in dieser Beziehung die streng kirchliche Veroneser Malweise mächtigen Einflüssen von außen nicht verschließen können. Es ist fast symbolisch, daß der Paduaner Mantegna vielleicht zum erstenmal an dem Hause eines Künstlers, des Niccolò Giolfino, bunte Schlachtenbilder malt. (Neben Porta Borsari, heute stark zerfallen.) Damit war nach dieser Seite hin der Bann gebrochen, und als nun gar von den Lagunen her ein starker Hauch heiterer Sinnenfreudigkeit und eines hellenischen Schönheitstaumels auch in die Veroneser Kunst eindringt, da zeigen sich auch hier ganz und gar neue Bahnen. Paolo Veronese ist der Interpret der neuen Malweise, die mutig zum Teil das streng kirchliche Gewand abstreift; doch Paolo Veronese ist auch derjenige, mit dessen Namen die große Malerei von Verona wie in einem schmerzlichen Akkorde ausklingt.

Die Legende des hl. Georg berichtet, daß der Ritter nach Silena in Kappedokien gekommen sei, wo er am Ufer die Tochter des Königs gefesselt gefunden. Diese sollte dem Drachen preisgegeben werden als Sühneopfer, um das Land von dem Pesthauch des Ungetüms zu befreien. Georg aber erbarmt sich der Jungfrau und stößt dem Drachen seine Lanze in den Bauch. Dieses Thema ist in der Kunstgeschichte in tausend verschiedenen Variationen immer und immer wieder behandelt worden. Vittore Pisano, genannt Pisanello (geb. um 1380, gest. 1451), hat diesen Stoff zu einem Fresko über der Pellegrinikapelle in S. Anastasia benutzt (Abb. 52). Pisanello gehört zu den Künstlern, die in ihrer ausgesprochenen Individualität in der Kunstgeschichte einzig dastehen. Er war in Verona Zeuge des Falles der Scaligerherrschaft und des Triumphes Gian Galeazzos Visconti gewesen, war dann — jung berühmt — nach Venedig gewandert, wo er mit Gentile da Fabriano zusammen im Pal. Ducale gemalt hat, Werke, von denen nichts mehr erhalten ist. Dann ist er nach Florenz gekommen, wo er nach Vasari zu Andrea del Castagno in Beziehungen gestanden haben soll. Von dort aus kam er nach Rom, wo er gleichfalls gemalt hat. Im Jahre 1432 kehrte er von dort mit einem päpstlichen Handschreiben Eugens IV. begleitet nach Verona zurück. Vor der Belagerung der Stadt durch die Mantuaner 1438 entweicht er, weshalb er sich einige Jahre später vor der Signoria von Venedig entschuldigen muß. Zur Zeit des großen Kirchenkonzils finden wir ihn in Ferrara tätig, wo er den Griechenkaiser Johannes Paläologus porträtierte. Seine letzte Medaille, die ein Datum trägt, ist diejenige Alfons' I. von Aragonien vom Jahre 1449. Als Medailleur ist Pisanello



Abb. 53. Pisanello: Kopf der Königstochter. S. Anastasia.

der gefeiertste Künstler von Italien gewesen; es gibt nur wenig Fürsten seiner Zeit, die er nicht in seinen Bronzebildnissen verewigt hätte (auch das Museo Civico von Verona besitzt in der Sala de'Medagliere einige Beispiele seiner Kunst, unter denen die Medaillen des Francesco Gonzaga, Malatesta Novellus, Lionello d'Este und eine andere mit zwei Reitern, gez. Opus Pisani Pictor, vor allem bedeutend und sehenswert sind). Dagegen ist seine malerische Hinterlassenschaft, die auf uns gekommen ist, nur gering. Um so bedeutender sind darum die beiden Beispiele, die Verona von diesem Künstler besitzt.

Pisanello erscheint wie ein Kavalier seiner Zeit, kein Handwerker, ein Ritter, um dessen Gunst schöne Frauen minnen und Fürsten zur Verherrlichung ihrer Macht bitten, wie eine Vorahnung Ariosts und Tassos. Nie und nirgends hat das höfische italienische Zeitalter einen derartigen Ausdruck gefunden, wie auf dem Georgsfresko in S. Anastasia. Es erinnert an die Gesänge Parzivals und die Sage vom Lohengrin. Höfische Luft weht uns entgegen, in der wir die Erinnerung an unsere Minnesänger, an die Lieder der Troubadours wiederfinden. Wenn unter der ritterlichen Gestalt im Schuppenpanzer mit dem feinen, von Locken umringelten Haupte nicht mit großen Lettern „Sanctus Georgius" geschrieben stände, man würde nie daran glauben, hier den heiligen Märtyrer vor sich zu sehen. Pisanello hat seine Zeit ein wenig auf diesem Bilde idealisiert. Nur die Schar der gewappneten Reiter erinnert an den ehernen Tritt des Krieges, von dem das italienische Gefilde durchdröhnt war. Und der im Hintergrunde aufgerichtete Galgen mit den beiden Gehängten mag eine feine Anspielung auf die Grausamkeit der Zeit sein. Pisanellos feinsinnige Künstlerschaft offenbart sich vor allem in der idealen Konzeption des Gegenstandes. Nicht den Drachenkampf hat er dargestellt, er zeigt eine feinsinnig empfundene Szene nach der Tat. Links im Meeresstrudel verendet das Untier. Der Ritter ist im Begriffe, sein breitgebautes Schlachtroß, dessen Hinterteil dem Beschauer zugekehrt ist, zu besteigen. Die Linke ruht bereits auf dem Sattel; ein Fuß steht schon im Steigbügel, noch ein Moment, und der Ritter sitzt wieder auf dem Rosse und reitet, von seinen Hunden und seinem



Abb. 54. Pisanello: Der Erzengel Michael. S. Fermo.

Reitertroß umgeben, wieder von dannen. Sein Auge schaut noch nach dem Untier, ob es auch wirklich verendet. Neben dem Roß aber auf der anderen Seite steht die Königstochter in schwerem höfischen Gewande, dessen lange Schleppe den Boden bedeckt. Das feine zarte Gesichtchen erzählt von der ausgestandenen Angst. In edlem, höfischen Anstande steht sie da, die Augen auf ihren Erretter gerichtet, von dem sie noch ein Wort erwartet. Die feine linke Hand schaut unter den Puffärmeln hervor; sie streckt sie nicht ihrem Befreier entgegen, das wäre banal und dem guten Ton widersprechend; aber in dem Gesicht, in der edlen Linie des Mundes liegt mehr ausgedrückt, als alle Gesten bezeugen könnten. Dieses Gesicht, das so gar nichts vom Typus einer Italienerin hat! Nur die höfische, hoch aufgesteckte, tuppierte Frisur, die uns nichts weniger als schön erscheint, verletzt das moderne Auge ein wenig (Abb. 53). Die ganze Szene aber zwischen dem Ritter und der Königstochter ist in dem, was sie nicht durch rohe Gesten ausdrückt, dermaßen psychologisch fein empfunden, daß wir es nicht wagen, sie in Worten nachzuerzählen, sondern es jedem überlassen, sie nachzufühlen. Rechts reitet auf einem schweren Streitroß, die mächtige Lanze in der Faust, ein Gewappneter heran. Unter dem aufgezogenen Visier schauen nur Nase und Augen hervor, doch diese sind von einem Ausdruck, der fürchten lehrt. Im Hintergrunde links sehen wir zu Roß eine Anzahl edler Herren auf kostbar aufgezäumten Pferden; eher eine Jagdgesellschaft, wie wir aus der Kleidung sehen können, als Ritter, die zum Kampf ausziehen. In der Mitte in breitem Hermelinkragen der König mit edlem, gramdurchfurchtem Antlitz, auf den sichtbar seine Begleitung einredet. Die Szene ist durch eine Hügellandschaft begrenzt, hinter der phantastisch die Silhouette einer Stadt aufragt. In der Tat, hier stehen wir vor einem etwas gänzlich Neuen, auf das Altichiero und seine Schule nicht vorbereitet, vor einem Grandiosen, das in der Veroneser Kunstgeschichte einzig dasteht; man fragt sich unwillkürlich, soll man mehr den Tiermaler, den Porträtist oder den ideal gestaltenden Künstler bewundern. Wir haben durch unsere Schilderung das letztere, d. h. die psychologische Vertiefung eines Legendenstoffes besonders hervorheben wollen; denn darin scheint uns in diesem Meisterwerk die große Be-

deutung zu liegen; darin schreitet Pisanello seinem jüngeren Florentiner Malergenossen Benozzo Gozzoli, an den er uns vielleicht am ehesten erinnern könnte, der ähnliche Stoffe mit gutem Geschick, aber ohne jede psychologische Vertiefung bearbeitet hat, meilenweit voraus. Was von Gentile da Fabrianos Art, seinem venezianischen Malerkollegen in diesem Fresko anklingt, ist unmöglich zu entscheiden, wenn wir nicht die große Bedeutung dieses Pisano künstlich verringern wollen. An Castagnos Kunst aber, mit dem ihn Vasari zusammenwürfelt, erinnert gar nichts. In den Porträts jedoch, in den haarscharf geschnittenen Zügen der Gesichter erkennen wir den bedeutendsten Medailleur wieder, den Italien hervorgebracht hat. Kulturhistorisch aber hat dies Bild durch seinen höfischen Charakter einen unvergleichlichen Wert; wenn wir beispielsweise an die Darstellungen der Ursulalegende von Carpaccio in der Akademie zu Venedig denken, oder gar an seine Darstellung des hl. Georg in der Scuola di S. Giorgio, dann haben wir einen Maßstab, um dieses Werk Pisanellos, das den eben genannten um einige Jahrzehnte voraus geht, künstlerisch richtig zu bewerten. Es wird für immer das glänzendste Zeugnis der gesamten Veroneser Kunst bleiben, an dessen künstlerische Größe nur wenige Werke der gesamten Kunstgeschichte heranragen. Auch ein Vergleich dieses Freskos mit Dürerschen Werken wäre nur dazu angebracht, seine ganze Bedeutung in das rechte Licht zu setzen.



Abb. 55. Pisanello: Der Erzengel Gabriel. S. Fermo.

Auf seinen Tafelbildern in Berlin und London ist Pisanello keineswegs auf gleicher Höhe geblieben, dagegen ist ein gutes, rein kirchlich gehaltenes Pendant zu dem Georgsbilde das Verkündigungsfresko über dem Grabmal Brenzoni in S. Fermo Maggiore. Während unten plastisch die Auferstehung Christi dargestellt war, sollte in den freigelassenen Eckfeldern die Verkündigung al fresco dargestellt werden. Links kniet in weitem faltigen Gewande, mit mächtigen Flügeln versehen, der Engel (Abb. 55), rechts sitzt vor einer Loggia, durch die man in das Innere eines Gemaches schaut, Maria, demütig zusammengesunken, die Hände im Schoße

gefalten. Trat uns auf dem Georgsfresko die edelste Verkörperung des höfischen Zeitalters entgegen, so weht hier etwas von echt bürgerlicher Atmosphäre. Auch hier wieder der deutsch anmutende Typus der Gesichter. Maria ist eine „donna umile“ aus dem Volke, eine zarte, feine Gestalt, aus deren Antlitz ein tiefes Empfinden spricht. Über diesem Fresko waren die drei Erzengel dargestellt, von denen sich nur der erzgepanzerte Michael noch einigermaßen erhalten hat (Abb. 54). Das Gesicht ist der — ich möchte sagen — ins Weibliche übersetzte Typus des Ritters St. Georg; auch hier das geringelte Lockenhaupt. — Es ist kaum zu verstehen, daß diese beiden Werke Pisanellos in der Veroneser Malerei gar keine Schule gemacht haben; denn das, was nach ihnen entstanden, steht zum großen Teil, soweit ein Vergleich angebracht ist, weit unter ihnen. Altichiero und Pisanello aber sind die einzigsten Vertreter einer höfischen und zugleich volkstümlichen Kunst in der Malerschule des Trecento und Quattrocento von Verona.

Stefano da Zevio scheint nur äußerlich eine geringe Verwandtschaft mit seinem älteren und bedeutenderen Zeitgenossen Pisanello zu besitzen; denn das Tafelbild seiner „Madonna im Rosenhag“ (Abb. 56) im Museo civico erinnert in der Gestalt der Gottesmutter stark an Pisanellos Maria auf dem Verkündigungsfresko in S. Fermo Maggiore (warum man jenes auch früher irrtümlich jenem Stefano zugeschrieben hat). Aber in seiner unbeholfenen Technik, die einen Rückschritt gegen Pisano bedeutet, erscheint er doch wie ein liebenswürdiger Meister. Seine Madonnen mit dem weichen rundlichen Gesichte, den tiefgoldenen Haaren erinnern geradezu an die Marien der Kölner Malerschule und in dem Bambino, das in dem obengenannten Werke auf dem Schoße der Madonna ruht, zeigt sich so viel neckische und natürliche Kindlichkeit, ein geradezu genrehafter Zug, daß darin in der Madonnenkunst der Veroneser Malerschule über Altichiero hinaus schon ein geringer Fortschritt bemerkbar ist. Eine andere Tafel einer Madonna von seiner Hand, gleichfalls auf Goldgrund gehalten, befindet sich (unter der falschen Bezeichnung „Pisanello“) ebenfalls im Museum, doch keineswegs dem erstgenannten Werke ebenbürtig. Als Meister der Freskokunst ist Stefano da Zevio in Verono selbst nur noch an zwei kleineren Werken zu beurteilen. (Denn seine Dreieinigkeit und eine Glorie des hl. Augustin über dem Seitenportal von S. Eufemia ist gänzlich zerstört.) Das eine ist eine guterhaltene Madonna über dem Portal von S. Giovanni in valle, das andere eine erst vor wenigen Jahren aufgedeckte Madonna mit dem Kinde im Chor von S. Maria della Scala. Letztere ist unbedingt diesem Meister zuzuweisen, der ja in der angrenzenden Kapelle die Taten des hl. Philippus in einer Anzahl Bilder verewigt hat. Bei jener Madonna im Chor der genannten Kirche ist die Lieblichkeit des zarten Gesichtes im Vergleich zu seinen Altartafeln durch die leichtere Technik al fresco noch gesteigert. Die Gottesmutter sitzt in althergebrachter Weise vor einem architektonisch reich verzierten Tabernakel. Auf ihrem Schoße steht das Jesuskind. Dies Bild ist ein treffliches Pendant zu jenem erst erwähnten Fresko an S. Giovanni in valle. Aus beiden spricht gleichmäßig der feine Hauch einer rein poetischen Empfindung. Leider sind die Fresken in der Seitenkapelle in S. Maria della Scala, die das Heiligenleben behandeln sollen, dermaßen beschädigt, das wenig Erhaltene bei der mangelnden Beleuchtung kaum zu erkennen,

daß es unnütz erscheint, sie zur Beurteilung unseres Meisters heranzuziehen; nur in einigen blonden Lockenköpfen läßt sich allenfalls noch der Meister der zarten Madonnen, „altkölnischen Charakters" wiederkennen. Von der Fassadenmalerei Stefanos befinden sich noch einige geringe Bruchstücke einer Madonna mit Kind an einem Hause der Strada Vescovo.



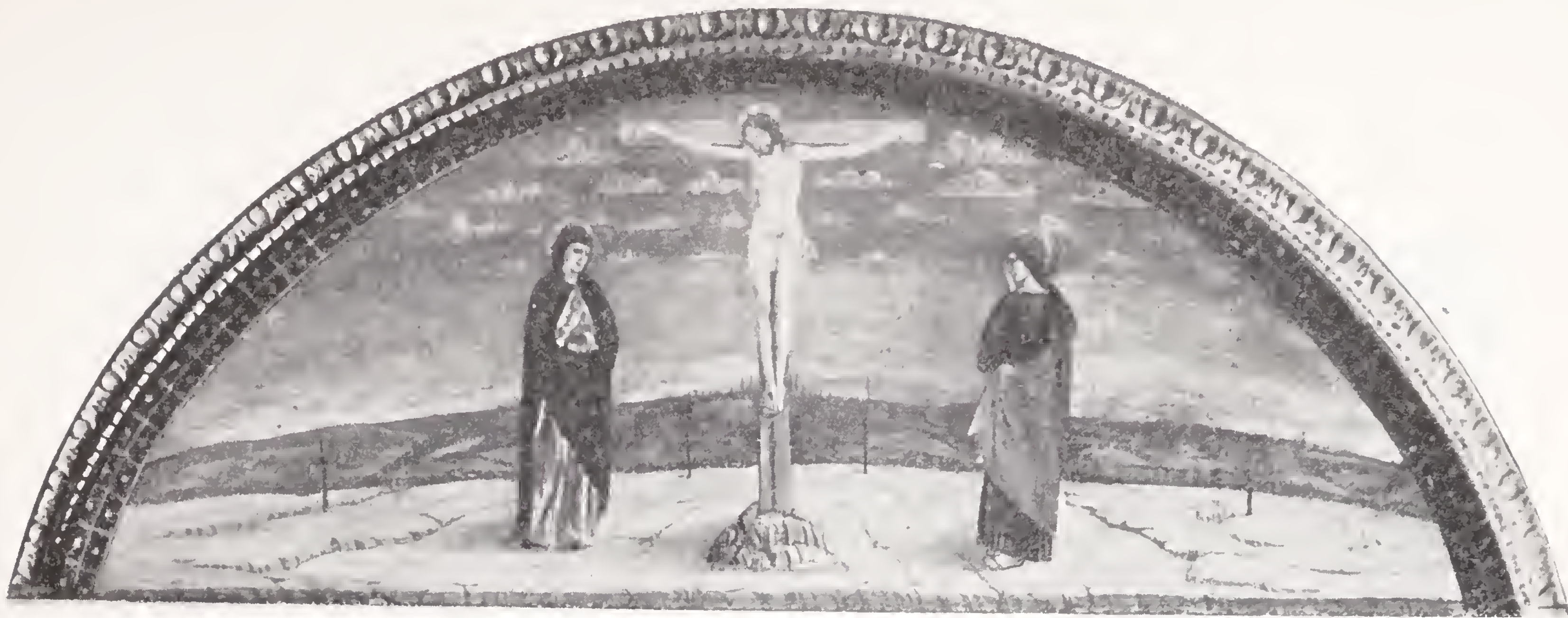
Abb. 56. Stefano da Zevio: Die Madonna del Roseto. Museo civico.

Von den zahlreichen Werken der Künstlerfamilie der Badile sind in Verona nur noch geringe Spuren erhalten. Eine Altartafel Giovannis im Museo civico, Madonna mit je drei Heiligen zu jeder Seite, ist ein Werk, das den direkten Einfluß seines bedeutenden Genossen Stefano da Zevio zeigt. Das Gesicht der Madonna ist den Gestalten dieses Meisters abgelauscht, ohne jedoch ihren zarten, fein innerlichen Ausdruck zu erreichen. Es spricht aus ihm mehr selbstzufriedenes Wohlbehagen, wofür auch seine rundliche Fülle zeugt. Die Gestalten der Heiligen aber stehen noch ganz auf dem Niveau von Turones Altarbild. Künstlerisch vollendeter

freilich ist das Fresko einer Madonna an der rechten Seitenwand von S. Pietro Martire, wenn wir es unserer Überzeugung nach diesem Meister zuweisen können.

In dieser Kirche sind unlängst die Wände zum Teil von ihrer Tünche befreit worden. Dabei ist eine große Reihe von stark und gewaltsam beschädigten Fresken zutage getreten, die alle mehr kulturhistorisch interessant als künstlerisch bedeutend sind. Unter einem dieser Fresken, einem Votivbilde, lesen wir den Namen Bartolommeo Badile. Der Inhalt dieser Bilder ist stets der gleiche: zwei Heilige, meistens beiderlei Geschlechtes, empfehlen einen knieenden Ritter der Madonna. Wohlbemerkt, wir befinden uns in der Kirche, die den brandenburgischen Soldaten zugehörte. So dürfen wir also in diesen knieenden Gestalten mit Recht deutsche Ritter und Hauptleute wiederfinden. Es scheint unter diesen deutschen Rittern die allgemeine Sitte geherrscht zu haben, sich hier noch bei Lebzeiten durch die Hand eines nur mittelmäßigen Künstlers verewigen zu lassen; denn wir haben hier nur reine, wahrscheinlich billig genug bezahlte Handwerkerarbeit vor uns, die stets denselben, von jeher überkommenen Typus des Votivbildes gleichförmig wiederholt. Und doch lassen sich leicht verschiedene Hände nachweisen; vielleicht fielen jenem Bartolommeo Badile stets diese Aufträge zu, die er dann zum großen Teil seinen Gehilfen zuwies. Auch hatte er — wie wir aus der Überlieferung wissen — zwei Brüder Francesco und Girolamo, mit denen er fast wahrscheinlich diese Werke ausgeführt. Künstlerisch aber reicht dieser ganze Zyklus der Votivbilder kaum an die Madonna des älteren Giovanni heran. Möglicherweise sind von jenem Bartolommeo — wenn wir einer alten Vermutung folgen wollen — noch die Fresken über dem Bogen des Chores von S. Fermo Maggiore, wo in der Mitte Gottvater, rechts knieend Castelbarco, links der Abt Gusmann, die sich beide große Verdienste um den Bau dieser Kirche erworben, dargestellt sind.

In die Reihe dieser Veroneser Künstler, die nach dem glänzend begonnenen Aufschwung der Malerei unter Altichiero und Pisanello eine deutliche Dekadenz der Kunst darstellen, gehören noch Girolamo und Francesco Benaglio, letzterer wahrscheinlich der Sohn des ersteren. Und doch ist es gerade bei diesen beiden bedeutsam, daß sie starke Einflüsse von außen zeigen. Girolamo steht unter dem Eindruck der Kunst Jacopo Bellinis (von dem sich auch ein großer gekreuzigter Christus auf dunkelblauem Grunde im Museum befindet), ohne jedoch mit seinem geringeren Talente mit dem Gang seines venezianischen Vorbildes gleichen Schritt halten zu können. Dieser Einfluß weist sich deutlich in seinem dreiteiligen Altarbild im Museo civico; eine Madonna mit dem nackten Christkind auf den Knieen, zu beiden Seiten je ein Heiliger (Abb. 57). Uber diesen ist in dem runden Bogenfelde der Gekreuzigte (stark an denjenigen Jacopo Bellinis im selben Saale erinnernd) dargestellt, zu seinen Seiten Maria und Johannes, einfach edle Gestalten. In dieser Gruppe weht Golgathastimmung. Der öde, sich im Hintergrunde hinziehende Hügel, die melancholische Stimmung des Himmels, die demgemäß koloristisch schwermütiger gestimmten Farben, alles drängt auf diese Stimmung hin. Auf der Predella ist auf zwei Feldern in zahlreichen Köpfen — ähnlich wie es auf einem Fresko in S. Marco in Florenz Beato Angelico getan — die Passion Christi erzählt, dazwischen eine Grablegung, in der uns verkleinert die Gestalten der



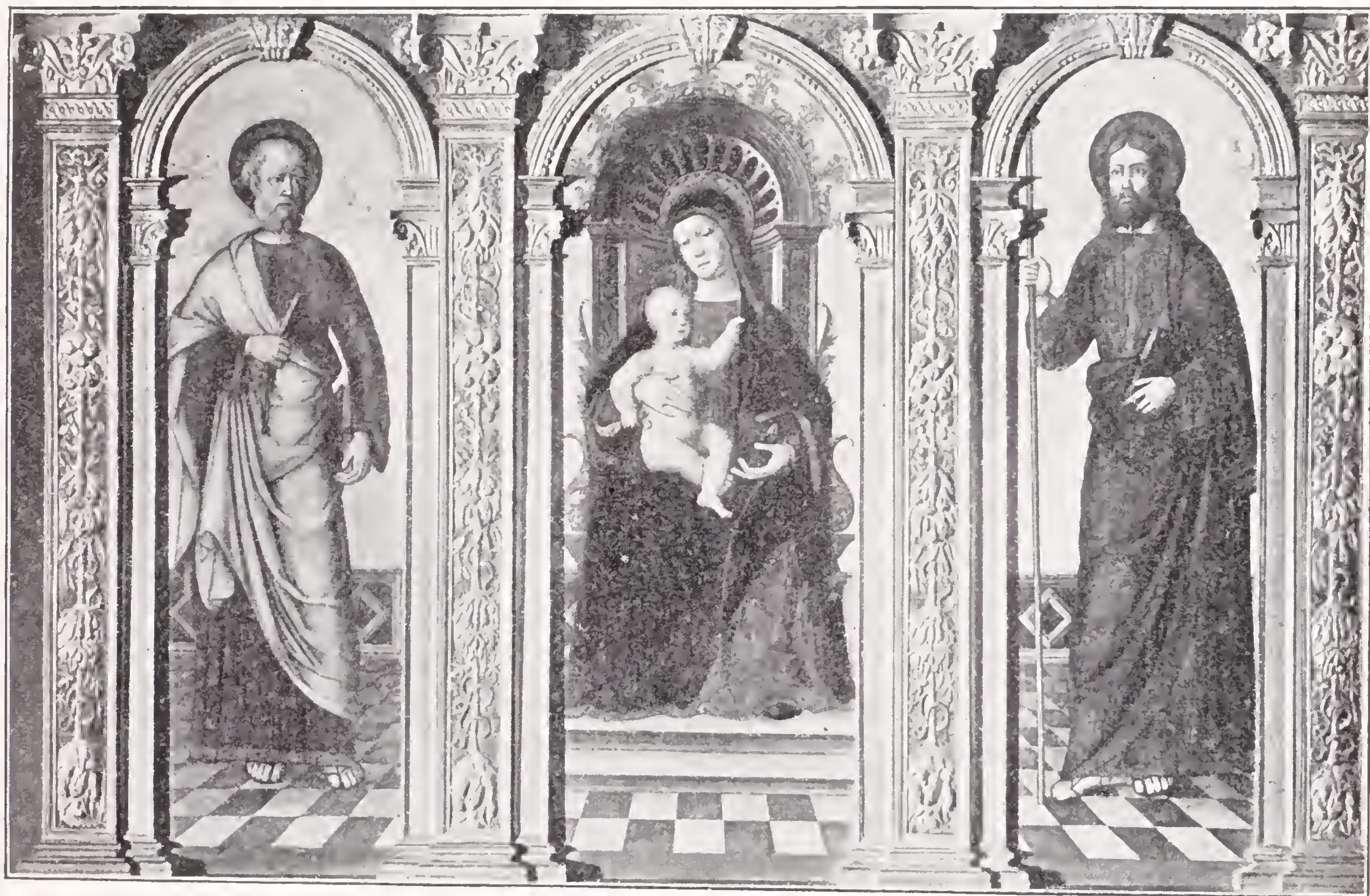


Abb. 57. Gir. Benaglio: Thronende Madonna. Museo civico.

Kreuzigung wieder begegnen (Abb. 1). Zwei andere Tafeln von demselben Meister am gleichen Orte stehen nicht ganz auf der Höhe der zuerst genannten. Die eine zeigt die Madonna zwischen den hl. Sebastian und Zeno, die andere eine Märtyrerin zwischen zwei eleganten, im Zeitkostüm gehaltenen Bürschchen, die wahrscheinlich die heiligen Rusticus und Firmus verkörpern sollen, wie wir sie ähnlich von demselben Meister am selben Orte einzeln, aber weniger graziös dargestellt finden. Ein Vergleich aber belehrt uns leicht, daß diesem Meister auch das einem „Unbekannten" zugeschriebene Altarbild (in unmittelbarster Nähe der vorigen) zuzusprechen ist, auf dem wir eine Madonna zwischen der hl. Katharina und einem männlichen Heiligen sehen. Besonders die Ähnlichkeit der hl. Katharina mit der oben erwähnten Märtyrerin zwischen dem hl. Rusticus und Firmus ist auffallend. In diesem Stück eines „Ignoto" aber dürfen wir fast das vollendetste Werk Girolamo Benaglios sehen.

In seinen Jugendwerken ist der Sohn Francesco kaum von seinem Vater zu unterscheiden, wenn nicht der feine psychologische Zug, mit dem er den Affekt behandelt, auf seinen künstlerischen Fortschritt schließen ließe. So bringt seine



Abb. 58. A. Mantegna: Madonna. S. Zeno Maggiore.

Grablegung — der tote Christus zwischen Maria und Magdalena — den Schmerz gut zum Ausdruck. Auch die Landschaft Golgatha im Hintergrunde dient dazu, die Trauer noch zu erhöhen. Hier klingt bereits leise aber vernehmbar ein mantegnesker Einfluß an, den wir auf frühern Werken noch nicht finden. Auf einem Madonnenbilde (Saal II) macht sich hingegen das Genre bemerkbar; das

Jesuskind spielt mit einem Vogel; nur in diesem einen Zuge unterscheidet er sich von dem Ernst, der durch die Werke Girolamos geht. Mit zwei Porträts von Mönchen, ebenfalls im Museum, weist er bereits auf Morone hin, als dessen Vorläufer er hier erscheint.



Abb. 59. A. Mantegna: Hl. Johannes, Lorenz mit zwei anderen Heiligen. S. Zeno Maggiore.

Es ist von ungeheurer Bedeutung für die fernere Entwicklung der Veroneser Malerschule gewesen, daß der große Paduaner Mantegna eins seiner besten und durchdachtesten Werke für die Kirche von S. Zeno gemalt hat (Abb. 58 u. 59). Wir können uns den Eindruck, den dies gänzlich Neue, Unvorbereitete auf die jungen

Veroneser Maler machte, gut vorstellen, wenn wir an den gewaltigen Eindruck denken, den Masaccio in Florenz mit seinen Fresken in S. Maria del Carmine auf die junge Florentiner Malerwelt machte, die hier bewundernd zusammenströmte. Mit Mantegnas Altarbild zieht plötzlich eine neue Welt der Farbe, der Technik und des Gedankens in die in Erstarrung begriffene Veroneser Malerschule ein. Die Madonna mit dem Christkinde sitzt auf einem erhöhten Throne, von pausbackigen musizierenden Putten umgeben, in einem klassischen Säulenhofe, dessen Architrave und Pfeiler mit antikisierenden Reliefs geschmückt sind. Zu beiden Seiten stehen je vier Heilige, Figuren wie aus Erz geschnitten, in Ausdruck, Kleidung, Alter und Stellung alle voneinander verschieden (Abb. 59). Den lesenden Johannes vorn rechts könnte man eine fleischgewordene Statue Donatellos nennen. Zwischen den vier Pfeilern aber, die dieses Wunderwerk in drei Hälften zerlegen, ziehen sich schwere Fruchtgehänge hin. Die Predella erzählt auf drei Feldern die Passion Christi. (Die jetzige ist eine Kopie des Originals, das sich in Paris befindet. Napoleon hat dies Werk wie so viele andere nach Paris schaffen lassen, von wo es ohne Predella zurückkehrte.) In diesem Werke haben wir den Paduaner Meister in seiner ganzen Vollendung und Eigenart vor uns: Der Drang nach dem Klassischen in der Architektur, die messerscharfe Technik, die an sein Metier als Kupferstecher erinnert, die Freude an der Farbe, die mit Reflexen und Glanzlichtern spielt. Die Werke nachfolgender Veroneser Meister zeigen zur Genüge, welchen Eindruck dieses Bild, das 1459 vollendet war, auf die Gemüter hervorgebracht hat. Es sind nur wenige Veroneser Meister, die sich von ihm emanzipieren konnten. Als erster aber folgt keck und mutig und mit glücklichem Talent jener Francesco Benaglio seinen künstlerischen Intentionen, die er vor Mantegnas Meisterwerk erhalten.

In seinem Madonnenbilde in S. Bernardino erinnert nichts mehr an den Maler der oben erwähnten Werke; alles dagegen an Mantegnas Altarbild in S. Zeno (Abb. 60). Die dreiteilige Komposition ist hier die gleiche. Während Mantegna kannelierte Säulen angewandt hat, benutzt Benaglio korinthische Pfeiler, deren Frontseiten mit einem feinen Pflanzenornament verziert sind. Aber die rechteckige Säulenhalle geht nicht so sehr in die Tiefe, wie auf Mantegnas Bilde, so daß auf jeder Seite nur für drei Heilige Platz bleibt. Von diesen sind mit geringer Veränderung in Haltung und Kleidung zwei Kopien vom Werke Mantegnas und der erste Heilige im Vordergrunde rechts, der hier mit einem Hute bedeckt ist, ähnelt auf ein Haar jenem zum Teil kahlköpfigen unbedeckten zweiten Heiligen auf dem linken Felde. Nur in den drei Mönchsgestalten erkennen wir denselben selbständigen Meister jener beiden Mönchsporträts aus dem Museum wieder. Das Mittelfeld ist von der Madonna, die auf einem Sessel mit hoher Lehne und Rückwand sitzt und dem vor dem Christkinde anbetenden Bernardin ausgefüllt. Diese Gruppe ist selbständig erdacht und empfunden, dagegen klingen die die Madonna umgebenden Gruppen der Engel, besonders die beiden, welche im Vordergrunde musizieren, wiederum stark an Mantegna an. Im ganzen gesehen aber haben wir auf diesem Bilde einen Meister vor uns, der unter einem einzigen gewaltigen Eindruck sich zu einer gänzlich neuen künstlerischen Individualität entwickelt hat. Auch das Genre

hat sich in dieses Bild eingeschlichen. Es berührt beinahe komisch, wie das Bambino in kindlicher Art den tellerartigen Heiligenschein Bernardins mit den Händen ergreift, die Madonna aber, damit er nicht herunterfalle, ihn mit der Rechten festhält.

Nach diesem Werke Francescos hält es einigermaßen schwer, noch an seine Urheberschaft eines Altarbildes im Museo civico zu glauben, das mit keinem Namen, aber mit der Jahreszahl 1487 gezeichnet ist. In der Mitte der Tafel befindet sich die Madonna mit dem Bambino auf den Knieen, von einem dichten Chor musizierender Engel umgeben, zu den Seiten die hl. Silvester und Benedettus.



Abb. 60. Franc. Benaglio: Madonna mit Heiligen. S. Bernardino.

Immerhin ist seine Autorschaft nicht ausgeschlossen, nur scheint mir hier sein Zeitgenosse Liberale einigen Einfluß ausgeübt zu haben. In S. Anastasia besitzen wir dagegen von Francesco Benaglio in der Cappella Cavognoli eine Reihe Fresken, die interessant sind, diesen Meister, der sich aus geringen Anfängen zu einem bedeutenden Pinselführer entwickelt hat, auch in dieser Technik kennen zu lernen. Dargestellt sind auf der linken Kapellenwand drei Szenen aus dem neuen Testament: Der Fischzug Petri, die Kreuzigung und die Predigt Christi. Die erste und letzte Darstellung zeigt als Ort den Gardasee in höchst unvollkommener Wiedergabe. Interessant, gewissermaßen als ein letzter Ausklang der Schule Altichieros in der Veroneser Malerei, ist vor allem das Mittelbild der Kreuzigung. Charakteristisch



Abb. 61. Liberale da Verona: Die Anbetung der Weisen. Pal. Arcivescovile.

ist auch auf diesem Fresko der Essigträger, der hier wie auf anderen ähnlichen Darstellungen als „Hanswurst" erscheint und so gewissermaßen in unfreiwilliger Komik die Tragik der Szene humoristisch etwas abdämpfen soll. Magdalena ist gleichfalls der alten Überlieferung getreu unter dem Kreuzesstamme knieend wiedergegeben. Ihr einer Arm hält das Marterholz umklammert. Die Figuren der Reiter und Pferde sind dazu angetan, vergleichsweise unseren Blick noch einmal zu der nie übertroffenen Art Pisanellos zurückzuwenden. — Das untere Fresko ist seiner zum Teil feinen Porträtausführung wegen bemerkenswert. Es erinnert tatsächlich unwillkürlich an die Werke Gozzolis oder gar des Ghirlandajo. Es gibt dort Köpfe, die selbst der Kunst dieser Meister keine Schande gemacht haben würden. Dagegen ist die Komposition eine statistenmäßige, unbeholfene Angliederung von einzelnen Persoñen im Zeitkostüm. Zeitlich aber möchten wir dies Werk vor jenem Tafelbild in S. Bernardino ansetzen. Von den Fresken der rechten Wand ist fast nichts mehr erhalten. Von Francescos Fassadenmalereien befindet sich das einzige, halb erhaltene Stück eines Madonnenbildes (früher im Cortile dei Tribunali) im Hofe des Museums.

Stark mantegnesken Einfluß zeigt auch Benaglios Zeitgenosse Liberale da Verona (geb. 1451). Um einen richtigen Maßstab der Beurteilung dieses Meisters zu finden, müssen wir daran denken, daß ein großer Teil seiner Kunst den Miniaturen gewidmet war, von denen das Museo civico noch einige Beispiele bewahrt. Die Technik des Miniators spricht deutlich aus den drei kleinen Bildern im Pal. Vescovado, wo er uns die Geburt und den Tod Marias und die Anbetung der Könige erzählt (Abb. 61). Neben dieser einen künstlerischen Seite zeigt Liberale ein Antlitz, das in immer wechselnden Mienen spricht. Es scheint oft, als vereinigte sich in seinen Werken die gesamte gleichzeitige und vergangene Veroneser Kunst. Oft sieht er seinem Zeitgenossen Francesco Bonsignori zum Verwechseln ähnlich, wie auf dem kleinen aber wundervollen Madonnenbilde im Saal VI des Museo civico; dann wiederum wie auf dem Fresko der Grablegung in S. Anastasia klingt seine Kunst an die Benaglios an, und schließlich können wir ihm selbst den venezianischen Einfluß Jacopo Bellinis und der Malerschule von Siena, wo er

zehn Jahre lang gearbeitet, nachfühlen. Oftmals ist seine Machart flüchtig und unkorrekt, wie auf dem großen Bilde der Kreuzabnahme (Saal VI des Museo civico), wo der unter dem Kreuze knieende Petrus gänzlich verzeichnet ist, die Gruppe der sich zusammendrängenden Frauen fast noch an die Fresken der Altichieroschule erinnert. Dagegen zeigt eine Szene der Anbetung (Saal III des Museo civico) in



Abb. 62. Liberale da Verona: Hl. Magdalena mit Katharina und Giuliana. S. Anastasia.

dem Typus der blonden Madonna noch ein Nachklingen von den Gestalten Stefano da Zevios, während der anbetende König, der mit seinen Lippen den Fuß des Bimbo berührt, wiederum den Einfluß Mantegnas oder auch den des Vicentiner Montagna zeigt. (Das Bild war einer der Türflügel von der Orgel in S. Maria della Scala.) Gentile da Fabriano schließlich spricht aus dem Altarbilde im Dom (zweiter Altar rechts, wo Giolfino die Gestalten der Heiligen gemalt hat), das ebenfalls eine Anbetung der Könige darstellt, die mit großem Troß den Hügel

herabziehen und so in freilich weniger vollendeter Komposition besonders koloristisch an die gleiche Szene von Gentile in der Florentiner Akademie erinnert. So wird es äußerst schwer, bei diesem Meister, der trotz aller Einflüsse doch eine starke Selbständigkeit aufweist, den richtigen Standpunkt des Urteils zu finden. Vollendet erscheint er auf einem Jugendwerke, jenem Fresko der Grablegung in S. Anastasia,

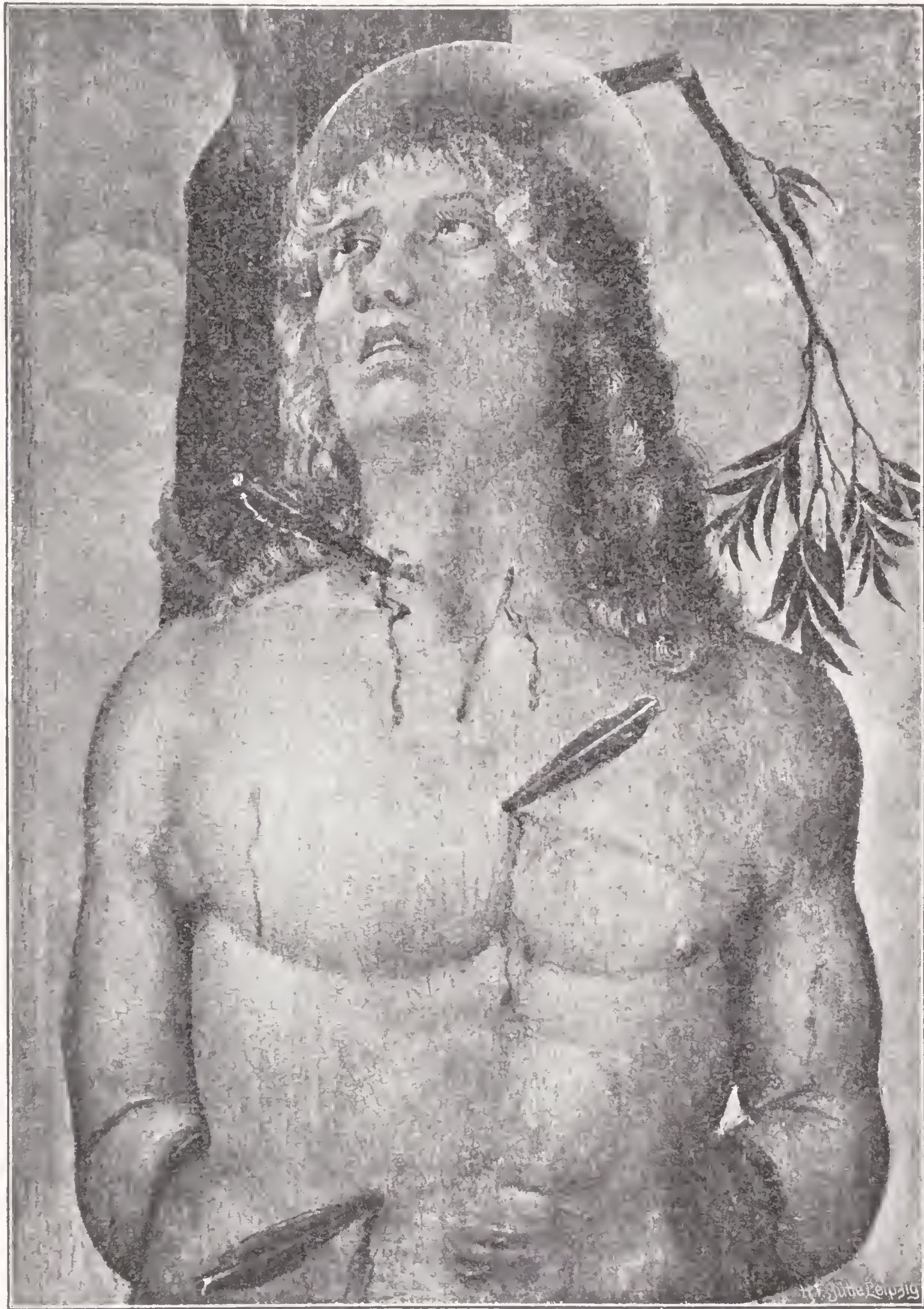


Abb. 63. Liberale da Verona: Hl. Sebastian. Museo civico.

über dem sich der Himmel öffnet, wo von musizierenden Engelchören Gottvater umgeben ist. Hier hat vor allem der Schmerz einen ganz gewaltigen Akkord in den beklagenden Gestalten angeschlagen. Gegen dieses eine Werk verlieren fast alle Bilder, die das Museo civico bewahrt, bis auf jene Madonna, die ein Pendant zu einem Bilde Bonsignorios ebendort darstellen könnte, an Bedeutung. Freilich wollen wir dabei nicht verkennen, daß die meisten von ihnen durch Nachdunkelung stark gelitten haben. Dagegen ist das Bild der zum Himmel aufsteigenden Magdalena mit der hl. Katharina und einer dritten (S. Giuliana?) in S. Anastasia wiederum

ein Werk, das von der großen Kunst Liberales spricht (Abb. 62). Diesem Bilde hat unzweifelhaft Francesco Caroto, über den wir weiter unten sprechen, einen Teil seiner Frauentypen entlehnt. Wie Magdalena, in den dichten Mantel ihrer Haare eingehüllt, von zwei Engeln begleitet, leicht emporschwebt, das ist wundervoll wiedergegeben. Nur die breiten, plumpen männlichen Füße dieser im übrigen graziösen Sünderin stören in etwa den ästhetischen Eindruck, da sie gar nicht zu unserer Anschauung, die wir von Frauenschönheit haben, passen wollen. In S. Fermo Maggiore befindet sich in der ersten Kapelle links vom Chor noch ein Altarbild Liberales, das ohne allzu bedeutende Qualitäten eine Verherrlichung des hl. Antonius vorstellt. Ob wir demselben Meister noch jenen wundervollen Torso eines Sebastian (Abb. 63) im Museo civico zuschreiben dürfen, mag dahingestellt bleiben; aus der Veroneser Malerschule freilich kenne ich keinen Meister, dem ich ihn mit Sicherheit zuweisen könnte, es sei denn Pisanello, an dessen Georg er tatsächlich erinnert. Doch ist dies eine Hypothese, die kaum mit Gründen aufrecht zu erhalten ist. Gehört der Sebastian wirklich dem Liberale zu, so ist er sein Meisterwerk auf Veroneser Gebiet zu nennen*).

Ein Veroneser Meister Michele Facchai, obwohl einer späteren Zeit angehörend, weist sich in seinem einzig erhaltenen Werke, einer Anbetung der Hirten (1541 gez.), als ein später Schüler der Art Liberales. Freilich geht ein frischer naturalistischer Zug durch dieses Bild. Die Hirten sind als rauhe Naturburschen aufgefaßt, denen die Überraschung nur ebenso plumpe Gesten entlockt. Die Szene ist mit Geschick in den Frühmorgen hineinverlegt, was aus der koloristischen Behandlung hervorgeht.

Mehr beeinflußt oder vielleicht richtiger gesagt „geistesverwandt“ als dem Mantegna erscheint Francesco Buonsignori (geb. 1455) dem Vicentiner Maler Bartolommeo Montagna, von dem Verona in der Kirche von SS. Nazaro e Celso zwei wundervolle Stücke eines zerstreuten Altarwerkes und ebendort in der Kapelle des hl. Blasius einige stark zerfallene Freskenreste besitzt. Es ist vor allem das Kantige und Eckige, was die Technik Francesco Bonsignoris kennzeichnet. Dabei erinnert er in den zum Teil hartgeschnittenen Zügen seiner Porträts oft genug auch an Mantegna. Geringer dagegen scheint mir der venezianische Einfluß der jüngeren Vivarini. Bonsignori gehört nicht zu den liebenswürdigen Meistern der Veroneser Malerschule; seine Bilder sind zum großen Teil steife Repräsentationsbilder, die kalt lassen; selbst koloristisch wird es ihm schwer, wärmere Töne zu finden. Auch sein Kompositionstalent hält sich in nur bescheidenen Grenzen. Die Landschaft existiert für ihn nicht in dem Sinne, psychologisch zu vertiefen; ja wir fühlen ihm sogar deutlich das Unvermögen an, landschaftlichen Zauber hervorzubringen, wie wir ihn später so herrlich z. B. bei Girolamo dai Libri oder

*) Sowohl das Berliner Museum wie die Mailänder Brera besitzen je einen Sebastian dieses Meisters (von denen der eine wahrscheinlich eine Kopie des andern ist). Mit beiden zeigt zwar der Veroneser Sebastian einige Ähnlichkeit in der Körperbildung wie in dem geöffneten Munde und den nach oben gerichteten Augen. Aber das Gesicht des Veroneser Sebastian ist weicher und voller gebildet; größere Weichheit zeigt auch die Behandlung des diesmal blonden Lockenhauptes. Dennoch sprechen immerhin Gründe für die Autorschaft Liberales.

Giovanni Caroto finden werden. Seine Figuren sind mit Geschick gegebene, haarscharf gezeichnete Porträts ohne tieferen Ausdruck weder in der Haltung noch in den Gesichtern. Am liebenswürdigsten ist er wohl auf seinem kleinen Madonnenbilde (Saal II des Museo civico), wo er mit wenig Kunst in der Madonna fein und zart das verschwiegene Mutterglück zum Ausdruck gebracht hat. S. Bernardino



Abb. 64. Franc. Bonsignori: Madonna mit Heiligen. S. Bernardino.

besitzt von ihm das Altarbild einer Madonna mit zwei Heiligen (Abb. 64). Die Gottesmutter sitzt auf einem Marmorsessel, das Bimbo steht auf ihren Knieen. Auf den Lehnen rechts und links steht je ein musizierender Putto. Durch zwei Fensternischen im Hintergrunde sieht man den Himmel. Besonders fein, mit einem gewissen natürlichen Ausdruck ist das Bambino gegeben. Die sitzende Madonna selbst, von einem faltenreichen Gewande umflossen, zeigt in ihrem gesenkten Haupte und den niedergeschlagenen Augen die sanfte Anmut einer schönen Italienerin. Der neben ihr stehende gewappnete Georg könnte ihr Bruder sein. Einen Nach-

klang an die mittelalterliche Kunstweise fühlen wir in den beiden bizarren Tieren am Boden, von denen das eine, ein Löwe, das Symbol des neben ihm stehenden Markus, das andere der Inbegriff der Sünde ist. — Eine andere Gruppe von Heiligen mit der ebenfalls sitzenden Madonna in der Mitte besitzt das Museo civico. Das Bild ist stark restauriert, doch läßt es noch deutlich genug die individuelle Eigenart Bonsignoris erkennen. Der Hintergrund ist zur Hälfte durch einen künstlichen Vorhang abgeschlossen, eine bequeme Methode, um sich der

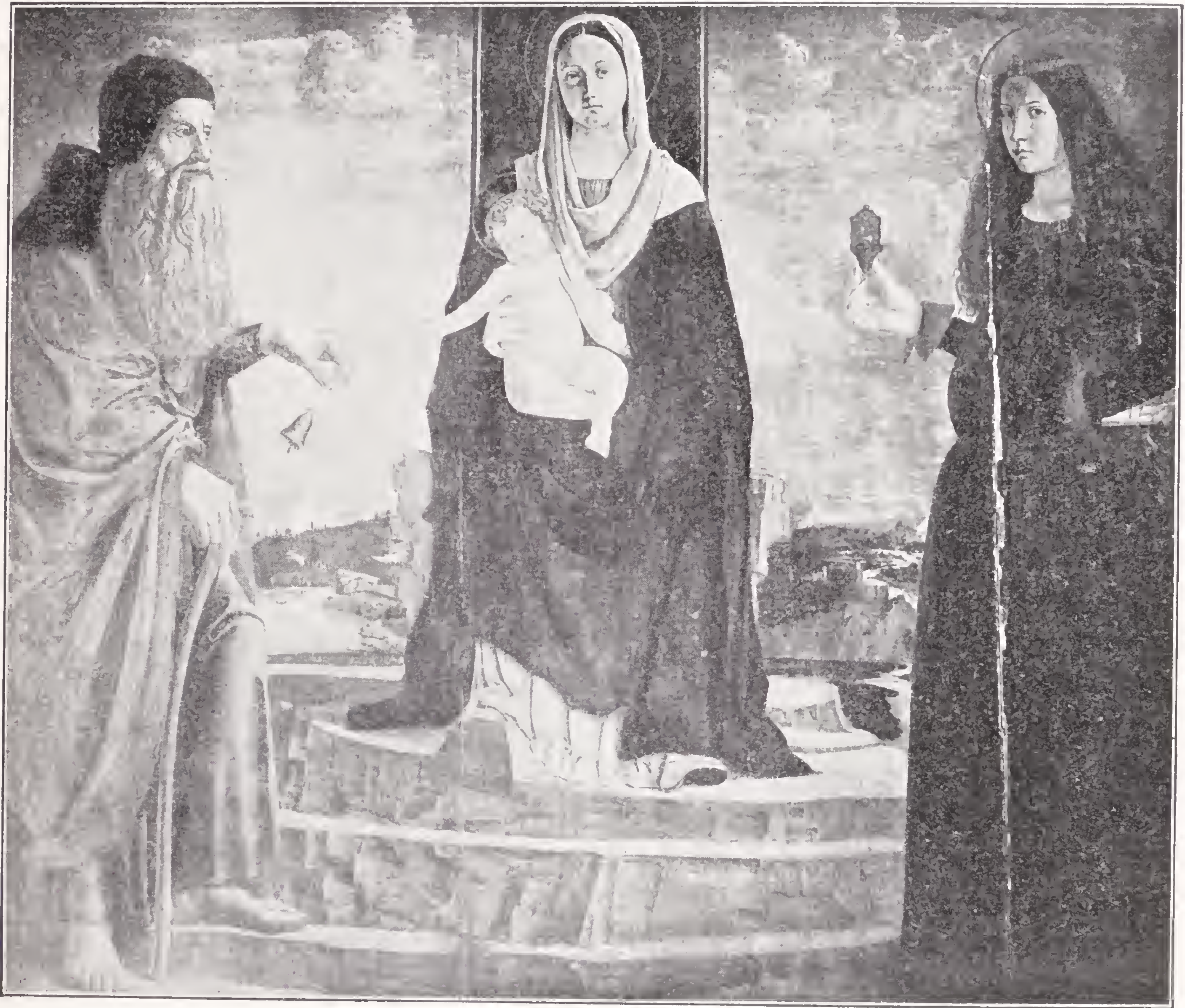


Abb. 65. Fr. Bonsignori: Madonna. S. Paolo.

landschaftlichen Behandlung zu entziehen. Das Christkind kehrt hier zweimal wieder, auf dem Schoße der Jungfrau liegend und auf der Schulter des Christophorus, der einen mächtigen Pflanzenast in der Hand hält. Künstlerisch zart empfunden ist nur die Gruppe der Madonna mit dem Kinde, während die Heiligen durchweg häßliche, naturalistisch gegebene Gestalten sind; besonders die abnorme Schädelbildung des nackten Heiligen im Vordergrunde links fällt auf. Unten ist die matronenhafte Stifterin porträtiert. Geschickter und ansprechender ist eine Altartafel desselben Meisters in der Kirche von S. Paolo di Campo Marzo, die als sein frühestes Werk bezeichnet wird, ihren künstlerischen Qualitäten nach ebensogut sein letztes Werk sein könnte (Abb. 65). Die Gruppe der beiden Heiligen, einer

Magdalena, deren Gesichtsausdruck geradezu stumpfsinnig wirkt, und eines anderen männlichen Heiligen, der eine Schelle in der Hand hält, hebt sich gut von dem koloristisch feiner empfundenen, diesmal zum Teil landschaftlich gegebenen Hintergrunde ab. Die Madonna hat hier das Jungfräuliche verloren. Sie ist eine ausgereifte Frau, die nicht einmal schön zu nennen ist. Ein Madonnenbild dieses Meisters in S. Fermo Maggiore aber hat derart durch schauerliche Restauration gelitten, daß wir hier nur auf dasselbe hinweisen können, ohne es einer Besprechung zu unterziehen. — Dagegen ist das dem Bonsignori zugeschriebene große Altarbild in der Cappella S. Biagio in SS. Nazaro e Celso diesem Meister meiner Überzeugung nach auf jeden Fall abzusprechen. Burckhardt nennt es ein Spätwerk, das schon dem Francesco Morone verwandt ist. Bonsignori wäre zu der Zeit, da dies Bild entstand (1519), 64 Jahre alt gewesen. Immerhin mag das ein Grund für den von seinen übrigen Werken so völlig, speziell technisch verschiedenen Charakter seiner Gestalten sein; aber damit auch die gänzlich neue Art der Komposition, der Landschaft, ja der Gesamtempfindung rechtfertigen wollen, das geht zu weit.*) Wenn wir an diesem Werke dem Bonsignori noch etwas zugestehen wollen, so ist es vielleicht nur die ursprüngliche Anlage; nur die Madonna und die Engelchöre sind vielleicht noch von der Hand dieses Meisters, dem es nicht mehr vergönnt war, die Vollendung seines Werkes zu erleben, dem man darum vielleicht irrtümlicherweise das ganze Bild zugesprochen hat. Die Ausführung der unteren Hälfte dagegen gehört unzweifelhaft den jugendlichen Händen des noch unentwickelten Meisters zu, der später dann auch berufen ward, jene wundervolle Predella zu diesem Altarbild hinzuzufügen, Girolamo dai Libri. Das werden wir noch näher zu begründen haben, wenn wir uns mit den Werken dieses Malers beschäftigen werden (Abb. 71).

Bonsignoris Kunst war nicht edel genug, um deutliche Spuren in dem weiteren Entwickelungsgang der Veroneser Malerei zurückzulassen. Auch er war schon wie alle nun folgenden Maler beauftragt, für die in Verona aufgekommene Sitte der malerischen Verzierung der Häuserfronten Beiträge zu liefern. So lernen wir ihn an einem Hause der Piazza Brà auch als Freskokünstler kennen, wo er eine Madonna mit dem Kinde in bescheidenen Verhältnissen gemalt hat.

Von den beiden Morone ist Domenico der Vater des hervorragenderen Francesco. Domenico (um 1470 geb.) ist nur ein sehr mittelmäßiges Malertalent gewesen. Einige leider gänzlich zerfallene Fresken von ihm sind jüngst in der Kapelle des hl. Antonius in der Kirche von S. Bernardino wieder aufgedeckt worden, wo er auch das Refektorium ausgeschmückt hat. Aus letzterer Arbeit erkennt man gut die Art dieses Meisters. An der Schmalwand thront in der Mitte eine Madonna mit ihrem Kinde in einem Engelkreise. Zu beiden Seiten vor ihr knien die Stifter, dann folgen rechts und links die heiligen Führer des Ordens, der hl. Bernardin und S. Chiara. Ihnen schließen sich die gesamten Mönche des Klosters an, auf den Längsseiten immer zu zwei und zwei geordnet.

*) Auch die Mantuaner Bilder dieses Meisters, die er für die Gonzaga gefertigt, zeigen zwar eine gewisse Stiländerung, die einer Einwirkung Lorenzo Costas zuzuschreiben ist, sind aber für mich keineswegs bestimmend in der Zuweisung des sogenannten „Bonsignori“ in S. Biagio.



Abb. 66. Morone: Madonna. Museo civico.

Die Madonna hat noch einen letzten Hauch vom Mittelalter, das Bambino schaut altklug und ernst, aber es sind ehrlich empfundene Werke, die noch mit einer gewissen technischen Unbeholfenheit kämpfen. Dabei hat die Weise des Paduaners Squarcione unzweifelhaft auf Domenico einen tiefen Eindruck gemacht; denn wir sehen ihn seinen Spuren folgen. In der Galerie befindet sich von ihm eine Tafel, die den hl. Dominicus inmitten seiner Mönche zeigt, ein bescheidenes, stilles Werk, das als Pendant zu seinen Fresken gelten kann.

Ganz anders tritt uns dagegen sein Sohn Francesco (1474—1529) entgegen, der die letzten Spuren der harten mantegnesken Malweise abstreift und sich mehr zu den weicheren Formen eines Giovanni Bellini bekennt. Starken venezianischen Einfluß zeigt ein hübsches Madonnenbild im Museo civico (Saal III), Maria mit mit ihrem Kinde, das sie mit mütterlicher Zärtlichkeit in den Armen hält. Zu beiden Seiten dahinter eine feine Landschaft, die an den Gardasee erinnert (Abb. 66). Ein tief religiöser Ausdruck spricht aus diesem Bilde, der durch die Weichheit der Formen noch gehoben wird. Ein anderes Madonnenbild Francescos befindet sich in S. Maria in Organo (nicht wie Burckhardt sagt, von Girolamo dai Libri, da es gezeichnet ist) (Abb. 67). In der Mitte auf erhöhtem Throne sitzt die Madonna mit dem Kinde, innig sanft, echt jungfräulich ist ihr Ausdruck, eine liebliche Gestalt! Im Vordergrunde stehen zwei in reiches kirchliches Ornat gekleidete Heilige. Zu beiden Seiten des Thrones zwei liebliche blondgelockte Engel, die die Guitarre spielen. Hinter ihnen öffnet sich eine reiche Hügellandschaft, die ganz an die mauerumgürteten Anhöhen bei Verona erinnert. Es ist eins der schönsten und innigsten Madonnenbilder, das die Veroneser Kunst aufzuweisen hat, stimmungsvoll vor allem auch in der Färbung. — In S. Maria in Organo hat Francesco Morone wohl

eine Reihe von Jahren in angestrengter Arbeit zugebracht, freilich leider mit sehr ungleichem Erfolge. Die Wände des Mittelschiffes hat er mit Szenen des alten Testamentes ausgeschmückt, rechts Adam und Eva, Sündflut, Opfer Abrahams und Josephs Verkauf, links Durchzug durch das rote Meer, Moses, der die Gesetzestafeln empfängt, David und Goliath und der Prophet Elias im feurigen Wagen. Für solche zum Teil hochdramatischen Stoffe reichte des Künstlers Kraft nicht aus.



Abb. 67. F. Morone: Madonna. S. M. in Organo.

Sie widersprachen seiner Begabung völlig. So sind ihm hier auch am leidlichsten die Szenen zwischen Adam und Eva und die zwischen Joseph und seinen Brüdern gelungen. Dagegen zeigen die anderen Fresken, zum Teil sogar die Figuren verzeichnet, in sinnlosem Menschenanhäufen, das beinahe manieristisch wirkt, den Mangel eines dramatischen Gestaltungsvermögens. Reich entschädigt für diesen wenig vorteilhaften Eindruck Morone in den zahlreichen Mönchs- und Heiligenporträts in der Sakristei dieser Kirche, wo er über der Tür auch den Meister der

Holzschnitzerei Fra Giovanni verewigt hat. Es sind Halbfiguren, die, jede durchweg individualistisch gehalten, einen feinsinnigen Künstler des Porträts erkennen lassen. Die Deckenmalerei hat einige Ähnlichkeit mit derjenigen A. Mantegnas in der Camera degli sposi zu Mantua. Der Mittelraum der Decke zeigt eine runde Öffnung mit einer Balustrade oberhalb, von welcher Engel herunterschauen. Den Himmelsraum dagegen füllt die Gestalt des segnend daherschwebenden Christus. Ein Frühwerk dieses Meisters haben wir in der Gruppe des Gekreuzigten, der Maria und des Johannes in der Capp. S. Croce von S. Bernardino. An der Gestalt



Abb. 68. F. Morone: Die Fußwaschung. Museo civico.

der Gottesmutter weist sich noch ein starker Einfluß Mantegnas; dagegen ist der Johannes in seinem stillen, tiefen Schmerze eine wundervoll edle Erscheinung. Auch der Christus am Kreuz ist weich mit leuchtendem Inkarnat gegeben. Das im Hintergrunde sichtbare Landschaftsbild erinnert wiederum an die malerischen Hügelketten des Etschtales. Gleichzeitig mit diesem Bilde ist ein anderes im Museo civico befindliches Werk entstanden, dessen untere Hälfte wir aber nur diesem Künstler zusprechen möchten, da der von Engelsköpfen umgebene Gottvater uns als ein späterer Zusatz erscheinen will. Christus, segnend zwischen Maria und Johannes, steht auf den Wolken. Auch dieses Bild wirkt gleich stimmungsvoll wie das vorerst erwähnte. Andere Werke im Museo civico werden mit größerem oder geringerem Rechte noch diesem Meister zugewiesen, so eine hl. Katharina, ein

würdiges Heiligenbild, eine Tafel mit dem hl. Franciscus, der die Wundmale empfängt, mit einem hübschen Stück Felslandschaft, ein vierteiliges Stifterbild mit Heiligen und anderen. Ohne jede Frage gehört Morone jenes große Bild der Fußwaschung (ebendort) zu, wo er sich in dem Wasserträger selbst porträtiert haben soll (Abb. 68), (irrtümlich Cavazzola bezeichnet). Es ist ein fein empfundenes Gruppenbild, das ohne große szenische Mittel dargestellt ist. Statistenmäßig wirken nur die wenigen Gestalten, deren Gesichter dem Beschauer zugewandt sind. Es sind insgesamt zart individualisierte Porträts, besonders edel erscheint der Christuskopf, in dem eine Vorahnung des kommenden Leidens deutlich anklingt. —



Abb. 69. Morone: Madonna. Museo civico.

Von Morones Fassadenmalereien besitzt heute das Museo civico das bedeutendste Beispiel, vielleicht sogar das schönste Zeugnis seiner Kunst. Es ist das große Fresko einer Madonna mit Heiligen, das ehemals an einem Hause an der ponte delle navi prangte (Abb. 69). Nie ward bisher in der Veroneser Kunst gleich lieblich die Gottesmutter mit ihrem Bambino gestaltet. Keusch und rein ist dieses Antlitz, das nackte Christkind aber — künstlerisch ein vollendeter Putto — mit einem wundervollen Verständnis für das Naiv-Kindliche gegeben. Die vier umgebenden Heiligen, die so tiefernst und edelfromm dreinschauen, heben noch die stille Weihe, welche dieses Fresko ausbreitet. Eine andere Fassadenmalerei Morones

befindet sich an einem Hause der Via S. Tomaso, eine Dreieinigkeit mit Johannes dem Täufer und Antonius darstellend, die eine freie und kühne Behandlung aufweist. —

Dagegen gewährt das fast zerstörte Fresko einer Madonna mit Kind zwischen Elisabeth und Jokobus an der Außenwand des Seitenportals zu S. Fermo (1523 gez.) keinen Einblick mehr in die Kunst dieses Meisters.



Abb. 70. Gir. dai Libri: Hl. Sebastian, Rochus und Jacobus. S. Tomaso.

In der oben schon erwähnten kleinen Kirche von S. Madonna della Vittoria in der Nähe des Museo civico (dessen Kustode die Schlüssel zu diesem Kirchlein hat) hat Francesco das Tonnengewölbe durch die Gestalten der vier Evangelisten verschönt. Es sind gut erhaltene Fresken, koloristisch sehr fein empfunden, die mit das hervorragendste Zeugnis für Morones Kunst sind; dagegen dürften seine Malereien auf den Orgelflügeln von S. Bernardino, zwei Mönchsgestalten, noch unter dem Einfluß seines Vaters gemalt sein. Als Porträts sind aber auch sie bemerkenswert.

Es paßt zu ihren Wesen und Empfindungsarten, daß Francesco Morone und Girolamo dai Libri gute Freunde waren. Gemeinsam haben sie an den Orgelbildern in S. Maria in Organo gemalt. Ein gleicher Zug geht vor allem durch ihre Jugendarbeiten; nur entwickelt sich Girolamo schneller und gewaltiger als sein Genosse, der bei aller poetischen Weichheit seines empfindungsreichen Gemütes doch



Abb. 71. Bonsignori und Gir. dai Libri: Madonna. SS. Nazaro e Celso.

hinter dem seelisch höher begabten Genossen zurückstehen muß. In S. Tomaso hängt ein Altarbild, das die hl. Sebastian, Rochus und Jakobus darstellt. Dieses weist Burckhardt dem Morone zu; wir jedoch sind überzeugt — einer bereits öfters begründeten Meinung folgend — daß sein Meister Girolamo dai Libri ist (Abb. 70). Dafür spricht in erster Linie die koloristische Behandlung, in zweiter Linie die für Girolamo so äußerst charakteristische Landschaft und drittens die Behandlung des Nackten. Das sind an sich schon drei schwerwiegende Momente, zu denen sich noch andere hinzugesellen. Wir haben auf dem oben erwähnten Fresko Morones



Abb. 72. Gir. dai Libri: Madonna. S. G. Maggiore.

einen hl. Rochus, der von demjenigen auf dem fraglichen Bilde völlig verschieden ist; dagegen erinnert er stark an den, den Gottessohn taufenden Johannes auf einem anderen Jugendwerke des Girolamo in der Galerie, und paßt genau zu dem Madonnenbilde (Saal V des Museo civico), wo die Jungfrau von diesem Heiligen und dem nackten Sebastian begleitet ist. Letzterer kehrt mit seinem feinen, fast weiblich anmutenden Gesichte sowohl auf dem Bilde in S. Tomaso wie in der Gestalt jenes Erzengels, der den Tobias zur Madonna führt, wieder (Museo civico). Noch andere Gründe ließen sich geltend machen, um dem Morone die Autorschaft dieses Bildes ab-, dem Girolamo aber zuzusprechen. Ist dieses Werk aber von letzterem Künstler, so ist von seiner Hand auch jenes oben erwähnte, dem Bonsignori nur zum geringen Teil noch zuerkannte große Altarbild in SS. Nazaro e Celso (Abb. 71); denn ein Vergleich zeigt deutlich, daß sowohl der Jakobus, vor allem aber der Sebastian nur eine in die Größendimension verschobene Kopie der gleichen Gestalten auf dem Bilde in S. Tomaso sind. Es muß dabei nicht verkannt werden, daß das sogenannte Bild Bonsignoris stark gelitten hat. Auch die kleine Gestalt links zeigt große Ähnlichkeit mit jener das Gewand Christi haltenden Figur auf dem Bilde der Taufe. Bestimmend aber ist zuletzt noch die Etschlandschaft, die auf dem Bilde von SS. Nazaro e Celso noch mit einer gewissen Schüchternheit, in dem Taufbilde (das gleichfalls sehr gelitten hat) aber schon breiter und sicherer behandelt ist. Zeitlich aber hätten wir diese drei Bilder in folgender Reihenfolge: Das sogenannte Altarwerk Bonsignoris — die Taufe im Jordan — das Heiligenbild in S. Tomaso. Auf letzterem Bilde aber sehen wir den jungen Meister bereits seiner Vollendung entgegengehen. Die Farben werden lebendiger, die Landschaft des Gardasees, die auf zahlreichen Bildern Girolamos immer wiederkehrt (denn Girolamo stammte aus Limone am Gardasee, weshalb auch oft eine Limone an Stelle der Unterschrift auf dem Boden liegt), ist zum erstenmal in ihrer charakteristischen, leuchtenden Komposition gegeben; in der Behandlung der Gestalten aber sehen wir den Maler, der auch mutig bereits die letzten technischen Schwierigkeiten überwunden hat.

Girolamo hat seinen Beinamen von den Büchern, die er mit Miniaturen schmückte. Das war auch das Handwerk seines Vaters Francesco (von ihm im Saal II des Museo civico acht Miniaturen) gewesen, dem auch der Junge folgte.

Das Museo civico bewahrt noch einige gute Beispiele von der von ihm ausgeübten Miniaturkunst. Aber das war nur sein Handwerk, mit dem er seinen Unterhalt verdiente. Seine höchste künstlerische Bedeutung aber liegt in seinem Menschtum, dem sein gottbegnadeter Pinsel die Fähigkeit hatte, einen wundervollen Ausdruck zu verleihen. Vor einer solchen Kunst aber verstummen tief beschämt alle Worte, die sich erkühnen könnten, das tiefe poetische Gemüt dieses Meisters nachzuempfinden. Das Genie eines Musikers allein wäre imstande, uns eine Ahnung seiner göttlichen Kunst zu geben. Da müßten freilich Akkorde angeschlagen werden, schmelzend weich wie der Gesang der Äolsharfen. Darin müßte es wiedertönen von zartem, reinen Liebesglück, von Frauenherzen, so groß und edel, daß sie nie

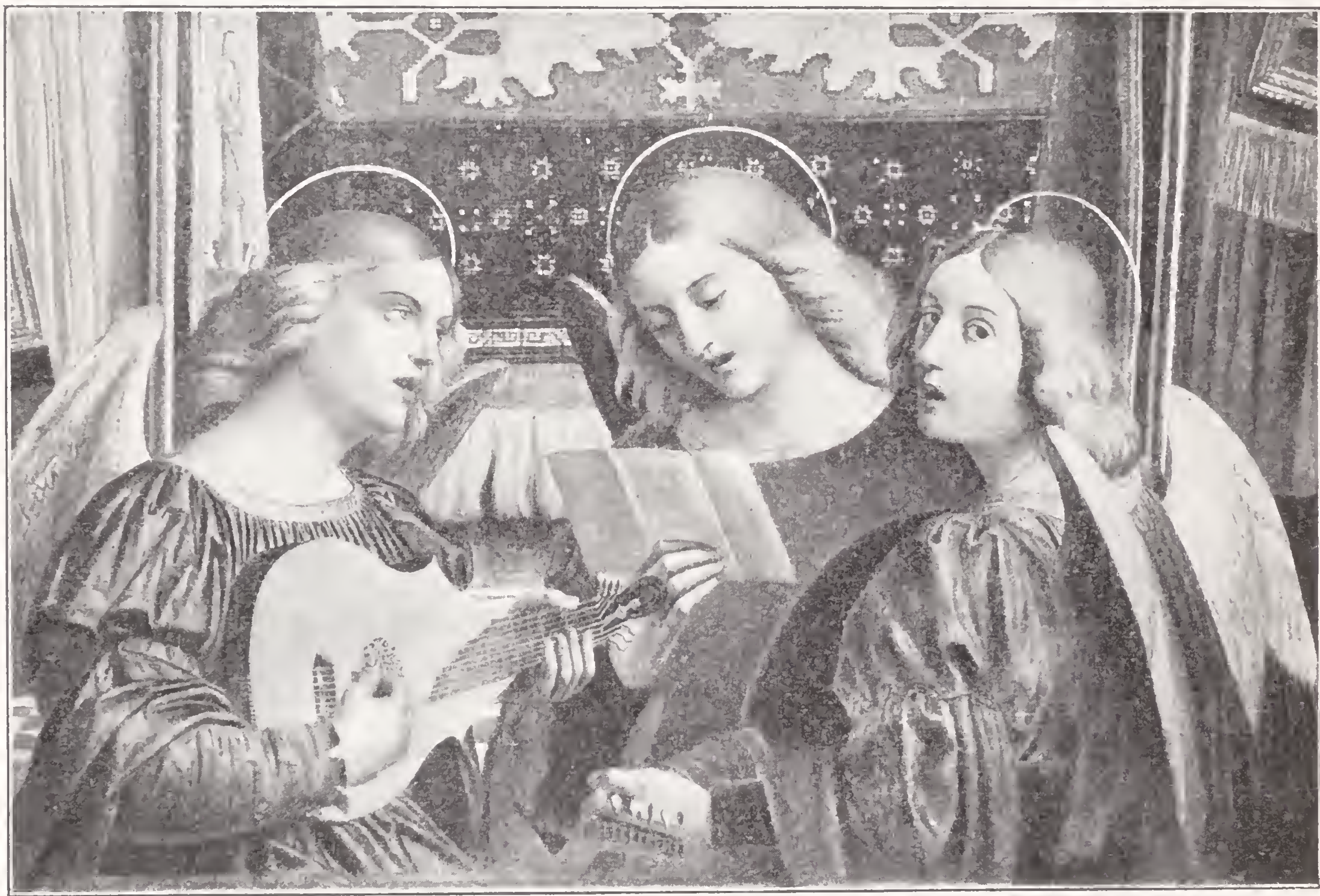


Abb. 73. Gir. dai Libri. S. Giorgio Maggiore.

den heißen Drang zur Sünde verspürten. Man hat Girolamo mit Raffael verglichen, vor dem er zehn Jahre früher geboren ward; nur schade, daß man ihn als Meister der Madonnen noch nicht schätzen gelernt hat, wie jenen. Mir gefällt der Vergleich gar nicht, der vielleicht nur auf die koloristische Behandlung paßt. Raffael hat Italienerinnen in seinen Madonnen gegeben; Girolamo aber zeigt uns den sinnigen Typus unserer deutschen Mädchen. Das ist wunderbar. Er, dessen Heimat der Gardasee war, hat wohl zahlreich die blonden Tirolerinnen von den Bergen in seinem Dorfe geschaut und sein Herz ist Zeit seines Lebens bei ihnen geblieben. Jammerschade, daß man über sein Leben nicht unterrichtet ist, wie über dasjenige Dantes und Petrarcas, die ihre Laura und Beatrice in ihren Gesängen verewigen durften. Auch Girolamo hatte seine Beatrice gehabt, deren Heimat vielleicht der Gardasee war, eine wunderliebliche Gestalt mit einem

feinen ovalen Gesicht, das von dichten goldblonden Haaren bekränzt ist. Sie muß ausgeschaut haben, wie jene schönste Madonna Girolamos auf seinem Bilde in S. Giorgio (Abb. 72), wo drei liebliche Engel ihren Ruhm verkünden (Abb. 73). Girolamo war kein Künstler, der einer starken dramatischen Leidenschaft fähig gewesen wäre; seine Kunst ist eine stimmungsreiche Lyrik, die in lieblichen Gestalten und schmelzenden Farben zu uns spricht. Er war ein Naturfreund, für den die Tiere



Abb. 74. Gir. dai Libri: Die Geburt des Herrn. Museo civico.

zu Brüdern des Menschen werden, für den die Landschaft nicht nur der Inbegriff ihrer malerischen Reize, sondern auch der Interpret der seelischen Stimmungen wird. So sehen wir sie hell und leuchtend, wenn sie der Ausdruck der Freude (wie auf dem Bilde der vor dem Christkind in Anbetung knieenden Gottesmutter, Museo civico) (Abb. 74) sein soll, ernst und schwermütig, wenn sie von vielleicht verlorenem Liebesglücke erzählt, wie auf dem Madonnenbilde in S. Giorgio. — Nach diesen Ausführungen genügt es uns, nur kurz auf die einzelnen Werke zu verweisen, deren Beurteilung wir gern der künstlerischen Empfindung eines jeden überlassen. Jene schon erwähnte Anbetung im Museum gehört koloristisch noch in



Abb. 75. Gir. dai Libri: Hl. Anna mit der Madonna und Heiligen. S. Paolo.

den Kreis seiner Jugendarbeiten, doch ist hier schon die Gesamtkomposition bewundernswert. Es ist ein ländliches Idyll. Aus der Felsengrotte schauen Ochs und Esel hervor. Im Vordergrunde hocken zwei Kaninchen, nach denen sich das Christkind in echt kindlicher Art umschaut. Eine Madonna unter einem Baldachin, den ein Putto hält, davor ein Erzengel mit dem Tobias, auf der andern Seite Joseph, befindet sich gleichfalls im Museum. Auch auf diesem Bilde haben wir die für Girolamo so charakteristische Unterschrift in der Gestalt einer Limone. Im Vordergrunde ein kleines Hündchen, das auch hier wieder den Tierfreund zu erkennen gibt. Wundervoll auf diesem Bilde, das im Hintergrunde eine schöne Gebirgslandschaft zeigt, ist vor allem der Erzengel in seinem sattgrünen Sammetkleide (gez. 1530). Eine Madonna in den Wolken mit dem hl. Petrus und Andreas befindet sich gleichfalls in der Galerie. Auch hier erinnert die Landschaft an den Gardasee. Im Wasser ist die Taufe Christi wiederholt. Die Gottesmutter ist lieblich. Das Bimbo scheint sich vor dem gewaltigen Schlüssel des Petrus zu fürchten. Noch einige andere Madonnen, darunter eine kleinere im Saal II, wo das Kirchlein, ähnlich wie auf dem oben erwähnten Altarbild einer Madonna zwischen den hl. Rochus und Sebastian, wahrscheinlich S. Zeno in monte ist, hat das Museum aufzuweisen. Den Höhepunkt der Kunst Girolamos bezeichnet das Altarbild in S. Giorgio in Braida, das in seiner Lieblichkeit in der gesamten italienischen Kunst einzig dasteht. Ob diesem Meister dagegen das ihm zugeschriebene Altarbild in prächtigem Renaissancerahmen in S. Anastasia mit Gewißheit zuzusprechen ist, möchte ich dahingestellt sein lassen. Mir scheint es eher zu der Art Giov. Carotos zu gehören, über den wir bald sprechen müssen. Die Kirche von S. Paolo di Campo Fiore besitzt noch ein Altarbild der Madonna mit der hl. Anna und zwei Heiligen, unten das Stifterpaar (Abb. 75). In seiner wundervollen landschaftlichen Behandlung, dem tiefreligiösen

Zug, der durch das Bild geht, ist es das beste Pendant zu jenem Hauptwerke Girolamos in S. Giorgio. Ein Meisterwerk des Malers ist dagegen noch jene Predella unter dem, dem Bonsignori zugeschriebenen Altarbilde in SS. Nazaro e Celso (1527) (Abb. 76). Es stellt Szenen aus dem Martyrium des hl. Sebastian und der hl. Giuliana dar und ist bewunderswert sowohl durch seine koloristische Behandlung wie durch die ungemein lebensvolle Komposition der einzelnen Gruppen, in der wir unseren Meister von einer gänzlich neuen Seite schätzen lernen. Ihn als Fassadenmaler dagegen kennen zu lernen, dazu reichen die kümmerlichen Spuren an einem Hause der Piazza delle Erbe nicht aus.

Giovanni Maria Falconetto, den man vornehmlich als Architekten in Padua und Rom schätzen lernen kann, hat als Maler einige Zeugnisse seiner Kunst in Verona hinterlassen. Er gehört zeitlich vor die zuletzt besprochenen Meister, da er 1458 geboren war, mit denen er künstlerisch jedoch nicht die geringste Verwandtschaft aufzuweisen hat. Mit Montagna zusammen hat er in seiner Jugend die Capp. S. Biagio in SS. Nazaro e Celso mit Fresken ausgeschmückt (1493), die leider insgesamt stark gelitten haben, so daß es schwerfällt, einen rechten Einblick in die Kunst des jugendlichen Meisters zu gewinnen. Jedoch zeigt er sich hier in seinen Propheten- und Heiligenfiguren von einer liebenswürdigeren Seite als auf späteren Arbeiten, wo ihn der Sinn für das Bizarre, Phantastische allzu sehr gefangen nahm, während sich in den malerisch, perspektivisch behandelten Bogennischen der Kuppel der geschulte Architekt verrät, der durch eine geschickte Sinnestäuschung den Höheneindruck des Kuppelraumes künstlich zu steigern sucht. Gleichen Eindruck machen seine besser konservierten Fresken im Dom über dem zweiten und dritten Altar des rechten Seitenschiffes, wo es ihm sogar gelingt, sich in einzelnen Figuren zu einer gewissen Monumentalität aufzuschwingen. Ganz bizarr dagegen wirkt das große Fresko an der Altarwand von S. Pietro Martire. Es ist eine der wüstesten Allegorien, welche die christliche Kunst geboren, eine sinnlose Vermengung der Antike mit dem Christentum, die zu erklären unmöglich ist. In diesem Konglomerat von Menschen, Tieren und Architektur bildet eine in einer Festung thronende Madonna den Mittelpunkt, auf deren Knieen sich ein widderähnliches Einhorn stützt. In der Höhe ist Gottvater, von Engeln umgeben,



Abb. 76. Gir. dai Libri: Martyrien der hl. Giuliana u. des hl. Sebastian. SS. Nazaro e Celso.

sichtbar. Auf der rechten Seite im Hintergrunde kehrt er mit Moses noch einmal wieder. Links dagegen treibt ein Engel in der Gestalt von Tieren die vier christlichen Tugenden heran. Rechts und links im Vordergrunde knien in Rüstungen deutsche Ritter; vor dem Rechten steht Augustus, der über die Mauer hinweg zur Madonna hinschaut. Was Falconetto hier gewollt hat, ist schwer zu ersehen. Vielleicht hat er den Triumph des Christentums über die Antike geben wollen. Die ganze mittelalterliche Astrologie in kreißenden Tiergestalten, selbst Dante spukt ihm dabei in sein Machwerk hinein. Von derselben wenig verständlichen Seite zeigt sich dieser Meister auch auf seinem Tafelbilde des Museums, wo eine Sibylle



Abb. 77. G. M. Falconetto: Sibylle, dem hl. Augustus die Ankunft Christi verkündend.

dem Augustus das Kommen Christi weissagt (Abb. 77). Eine Ähnlichkeit mit botticellesken Figuren ist auffallend und leicht erklärlich. Falconetto hat zwölf Jahre seines Lebens in Rom zugebracht, vielleicht gleichzeitig, als der Florentiner Meister in der Sixtina malte. Dort werden sie sich nahe getreten sein und der Veroneser Architekt viel von dem größeren Malerkollegen abgesehen haben. Der Hang beider zur Allegorie ist geradezu charakteristisch. Man denke an Botticellis „Primavera", an seine „Verleumdung des Apelles" in den Uffizien, und dann betrachte man dies Tafelbild Falconettos, um des gleichen Geistes inne zu werden. Deutlich spricht aus diesem Werke der Architekt zu uns mit dem abgebrochenen Triumphbogen, den Bauten im Hintergrunde. Vor dem Tempelchen links kehren die beiden Gestalten des Hauptbildes verkleinert, aber sehr fein umrissen, noch

einmal wieder. Dies Bild in seiner kunsthistorischen Bewertung ist vor allem seines botticellesken Charakters wegen bemerkenswert; denn der Einfluß des Florentiner Meisters, der in seiner eigenen Heimat klanglos verhallt, hat in Verona einen Partner gefunden, der ihm freilich nur in der künstlerischen Konzeption des Gedankens ähnlich sieht. Geradezu verblüffend durch ihren starken Anklang an Botticelli wirken die Fresken, die Falconetto über dem Altar der „Emili" links vom Chor im Dom gemalt hat. In der Rundbogenlünette hat er eine Grablegung gegeben. Die Komposition zerfällt in zwei Gruppen, die durch eine in der Mitte stehende, ziemlich ausdruckslose gravitätische Frauengestalt voneinander geschieden werden. Links wird der sitzende Christus, der ganz an den Apelles der „Verleumdung" erinnert, von Frauen gehalten, von denen die Magdalena direkt als Kopie einer botticellesken Figur erscheint. Ein Jünger verhüllt hinter ihr weinend sein Haupt. Zu den Fußenden des Herrn kniet Joseph von Arimathia. Damit ist das eigentliche Thema abgetan. Doch hat Falconetto im rechten Felde rechts kraß den Mutterschmerz dadurch verkörpern wollen, daß er Maria in einer unnatürlichen Pose hinsinken läßt. Um sie sind zwei Frauen beschäftigt. Der Affekt des Schmerzes ist auf diesem Fresko durchaus grimassenhaft behandelt. — Wundervoll und — man möchte sagen — noch botticellesker ist dagegen die Auferstehung Christi auf der oberen Wand behandelt. Der Heiland selbst ist plastisch gegeben. Rechts und links entweichen entsetzt die Wächter, in denen wir leicht den Meister des großen Fresko mit den deutschen Rittern in S. Pietro Martire wiedererkennen. Aber oben hat sich der Himmel weit geöffnet, Gottvater wird gewissermaßen hinter einem Schleier sichtbar. Heruntersteigen in jenen typischen flatternden Schleiergewändern in Paaren, zum Teil musizierend, die wunderlieblichsten Engelsgestalten. Das sind ganz die Ebenbilder der drei Grazien von der „Primavera" oder der Engel auf der Krönung Mariä Botticellis in der Florentiner „Academia". — Auch koloristisch wirken diese Figuren sehr gut. Der Maler hat jeder ein andersfarbiges Gewand angezogen, so daß sich hier in einer wundervollen Harmonie die schlanken Formen der Körper mit dem Zauber einer lyrisch gestimmten Koloristik vereinen. Hier fühlen wir nichts mehr vom Architekten Falconetto; Botticelli hat ihn malen gelehrt. Ob Falconetto noch andere, weit geringere, mit seinem Namen bezeichnete Tafeln im Museo civico mit Recht zuzuschreiben sind, erscheint durchaus unwahrscheinlich. Von seinen Fassadenmalereien am Pal. Tedeschi, in denen er Mantegna so ähnlich gesehen haben soll, ist heute nichts mehr erhalten.

Burckhardt erwähnt in seinem „Cicerone" nur einen Caroto, Giov. Francesco, von 1470—1546. Durch die Überlieferung aber sind in der Veroneser Kunst dagegen zwei Carotos nachgewiesen, ein Giovanni und ein Giov. Francesco, der Bruder des ersteren. Wer von beiden der ältere gewesen ist, steht nicht fest. Die kunstgeschichtliche Forschung aber hat bisher jenen Giovanni (Johannes) einfach ignoriert und geradezu alle Werke, die als von Caroto bekannt waren, jenem Francesco zugewiesen. Von vornherein ist es natürlich, daß, wenn von zwei Brüdern der eine Johannes, der andere aber Joh. Franciscus heißt, jener kurzweg Johannes, dieser dagegen kurzweg Franciscus genannt worden ist. Unerklärlich

erscheint es, daß sich ein und dieselbe Persönlichkeit heute mit dem Hauptnamen Franciscus, morgen mit dem zweiten Vornamen Johannes unterschreiben sollte. Da wir nun von der Existenz zweier Carotos wissen, die beide als Maler tätig gewesen sind, so müssen wir logischerweise das mit „Johannes" gezeichnete Werk dem einen, das mit „Franciscus" gezeichnete Werk dagegen dem anderen der



Abb. 78. Giovanni Caroto: Madonna. Baptisterium des Domes.

beiden Brüder zuweisen. Gehen wir aber in unserer Untersuchung von zwei gezeichneten Werken aus, so wird unsere Stilkritik nachweisen, daß in Wirklichkeit jener Johannes der ältere und glänzendere, Franciscus aber der jüngere und fruchtbarere Künstler gewesen ist*). Als das Werk Giovannis müssen wir das kleine

*) Crowe u. Cavalcaselle „Geschichte der ital. Malerei" V.2 unterscheiden zwar schon die beiden Brüder, begehen aber den Fehler, die mit

IO. CAROTUS. F. AN D. M.D. VIII

gezeichnete Verkündigung in S. Girolamo dem Francesco zuzuweisen. Auch sonst sehen sie in Francesco den bedeutenden, in Giovanni den unbedeutenden und jüngeren Nachahmer, ohne nur im entferntesten seiner glänzenden koloristischen Begabung zu gedenken.

wundervolle Madonnenbild in S. Giovanni in Fonte annehmen (Abb. 78), wo auf einem Blatte des Baumes die Inschrift zu lesen ist:

JOANNES
MDXIII.
1513



Abb. 79. Giovanni Caroto: Madonna. S. Paolo.

Es ist eine wundervolle Arbeit; der herrliche knitterige Seidenmantel der Maria ist von einer blendenden Färbung, die geradezu unbeschreiblich schön ist. Die gleiche blendende Leuchtkraft der Farben offenbart sich auch in der Behandlung der Landschaft, die zum Teil tiefernst gestimmt ist. Die zu beiden Seiten der Madonna stehenden Heiligen, von denen speziell der Linke ein wundervolles Porträt ist, kämpfen noch mit einer gewissen Geziertheit; um so inniger ist dafür die Gruppe der Gottesmutter mit dem Kinde gegeben, die zu dem rechts im Vordergrunde knieenden Stifter tiefernsten Auges hinabschaut. Dieses Bild entstand also zwölf

Jahre vor jenem Madonnenbilde Girolamo dai Libris in S. Giorgio. Wir wollen aber von vornherein betonen, daß dieses eine Werk alle anderen sogenannten „Carotos" weit überragt. Ein zweites „Johannes" gezeichnetes Werk haben wir in der Kirche von S. Paolo als Altarbild des Chores (Abb. 79). Eine Madonna sitzt hinter und unter einem schmalen, reichgemusterten Teppich, das Bimbo steht auf ihren Knieen. Über ihr wölbt sich, von Pfeilern gestützt, ein kassettiertes Tonnengewölbe. Vorn stehen zu beiden Seiten der Jungfrau die hl. Petrus und Paulus, die in den gewaltsam dem Beschauer zugekehrten Köpfen noch stärker geziert erscheinen, wie jene Heiligen des ersten Bildes. Im Hintergrunde ist eine sonnenbeschienene, koloristisch wundervoll empfundene italienische Hügellandschaft sichtbar. Daß es sich um einen Meister in diesen mit Johannes gezeichneten Bildern handelt, geht vor allem aus der gleichen jubilierenden koloristischen Behandlung und aus der Darstellung des Faltenwurfes, dann aber auch aus einem Vergleich der beiden Madonnen klar hervor. Es ist beide Male derselbe wundervolle, ausgereifte italienische Frauentypus, der uns hier entgegentritt. Es sind zwei Madonnen, die sich in ihrer ganzen Lieblichkeit dem Werke Girolamos in S. Giorgio fast ebenbürtig zur Seite stellen. In diesem „Johannes" haben wir einen Meister vor uns, dessen Stärke vor allem in der Durchbildung der farbigen Gestaltung liegt; einen Meister wie Böcklin ähnlich in unseren Tagen, dessen Farbenharmonien wie ein Gedicht anmuten. — Wenden wir uns dagegen nun jenem Franciscus zu, so haben wir aus der Reihe der zahlreich ihm zugeschriebenen Veroneser Werke nur drei Bilder, deren Unterschrift keinem Zweifel unterliegt. Zunächst jenes Bild der hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, darüber Christus aus den Wolken hervorsteigend, in S. Giorgio in Braida (Abb. 80). Es ist bezeichnet:



Abb. 80. Francesco Caroto: Hl. Ursula mit Jungfrauen. S. Giorgio.

FRANCISCUS CAROTUS. P. A. D. MDXXXXV.

Ein Werk also aus dem Jahre 1545, während jenes mit JOANNES gezeichnete

Bild des Baptisteriums vom Jahre 1514 stammt. Das Bild der drei Erzengel, von denen der mittlere den Tobias an der Hand führt, trägt ohne Jahreszahl nur die Unterschrift: „F. CAROTUS. P.“ und schließlich ein drittes Werk, jene Auferweckung des Lazarus im Pal. Vescovile, trägt auf dem Sargdeckel folgende Zeichnung: F. und auf der anderen Seite M. D. XXXI. — Dagegen unterliegt



Abb. 81. Francesco Caroto: Madonna. S. Fermo.

die Unterschrift eines Bildes der Madonna mit der hl. Anna in den Wolken in S. Fermo Maggiore, darunter vier Heilige, das stark raffaelesk anmutet (Abb. 81), einem gewissen Zweifel, ob sie nicht eine spätere Zutat ist. Sie ist in folgender Weise gegeben:

A. 1528
F. KROTO.

Statt des späteren „Ca . .“ des Namens haben wir hier ein einfaches K; freilich eine in jener Zeit öfters vorkommende Schreibweise, wofür es zahlreiche Analogien geben soll. Dieses Altarbild in S. Fermo Maggiore ist also das früheste datierte Werk Francescos, wenn man seine Unterschrift als zu Recht bestehend anerkennen will. Damit wäre es aber gleichzeitig auch eines der reifsten und vollendetsten Leistungen dieses Malers, an die weder die schöne, aber mit



Abb. 82. Francesco Caroto: Die Auferweckung des Lazarus. Pal. Arcivescovile.

matteren Farben gegebene Darstellung der hl. Ursula in S. Giorgio vom Jahre 1545, noch jene Auferweckung des Jahres 1531 heranreicht (Abb. 82). Letztere zeigt sowohl in den steifen Gesten der Alten wie in dem Kopfe des frisierten Christus einen gewaltigen Rückschritt gegen die markigen ausdrucksvollen Gestalten der vier Heiligen auf dem Bilde in S. Fermo. Immerhin lassen sich sonst keine schwerwiegenden Gründe bei letzterem Bilde geltend machen, an der Urheberschaft Francescos zu zweifeln. Es kommt ja öfters vor, daß Meister in einem einzigen Werke ihrer Jugend derart ihr ganzes künstlerisches Können erschöpfen, daß sie nie mehr imstande sind, sich wiederum zu der Höhe dieses einzigen emporzuarbeiten. Auf dem Lazarusbilde

in den Gesichtern der beiden Frauen, auf dem Ursulabilde in den Gesichtern der Jungfrauen, die nur mit wenig Abwechslung alle den gleichen Typus haben, sehen wir deutlich den Einfluß jener Magdalena auf Liberales Bilde in S. Anastasia*). Dagegen hat Francesco weniger von der wundervollen Art seines Bruders Giovanni. Ihm mangelt der Sinn für eine tiefer empfundene farbige Gestaltung und auch jener unbeschreibliche Liebreiz, den Giovannis Madonnen haben, geht seinen Frauen



Abb. 83. Francesco Caroto: Die drei Erzengel. Museo civico.

ab. Die drei Erzengel mit dem Tobias aber im Museo civico sind, so wundervoll zart und ätherisch sie auch berühren, so reizvoll ihre koloristische Behandlung ist, doch nur drei geschickt gegebene Posen ein und desselben Modells (Abb. 83). Ganz und gar fehlt hier der novellistische Zug, der uns so sehr an anderen Tobiasbildern gefällt. Der kleine Tobias ist höchst unbeholfen zwischen zwei Engeln ein-

*) Francesco ist aus Liberales Werkstatt hervorgegangen, man hat ihn schon früh nicht ganz mit Unrecht den Proteus der Veroneser Malerei genannt, infolge des ewig wechselnden Typus seiner Gestalten. Dies Urteil besteht vielleicht aber doch nicht ganz zu Recht, wenn es eines Tages möglich sein würde, einen Teil der ihm zugeschriebenen, nicht gezeichneten Werke seinem Bruder Johannes zu überweisen.

geklemmt. Schließlich sind diese Gestalten selbst zu hart empfunden, um zarte Weiblichkeit, zu weich dagegen, um Männlichkeit auszudrücken. Wollte der Künstler hier übernatürliche Zwittergestalten geben, so ist ihm das mit mehr oder weniger Glück gelungen.



Abb. 84. Giovanni Caroto: Thronende Madonna. Museo civico.

Es scheint wirklich, als ob aus dem ganzen großen Kreis der dem Francesco zugeschriebenen Werke keines mehr auf den vortrefflicheren Johannes stimmen will. Vielleicht aber dürfen wir doch noch in dem Bilde einer Madonna mit dem Christkind in den Wolken, unten zwei Heilige (Museo civico), ein Jugendwerk Giovannis vermuten (Abb. 84). Von den Heiligen ist einer durch den Rost als hl. Lorenz charakterisiert; der andere ist durch Löwe und Buch als der Evangelist Markus gekennzeichnet. Ebenso dürfen wir in einem kleineren mit Francesco Caroto benannten Madonnenbilde in Saal II (neben dem Fenster) des Museums ein frühes Werk von Giovanni Francesco erblicken. Dagegen gehört dem Meister

des Bildes in S. Fermo unfraglich jene Altartafel mit dem hl. Sebastian und Rochus (in der Mitte ein moderner Joseph) in S. Giorgio zu, dessen Predella mit dem Gebet am Ölberg, einer Deposition und Auferstehung im gleichen Sinne treffliche Arbeiten sind. Ein Jugendwerk ist jedenfalls der reitende Martinus, der seinen Rock mit dem Armen teilt, eine Tafel am letzten Altar rechts in S. Anastasia*). Eine Fußwaschung im Museum zeigt in zahlreichen Anklängen Francesco noch im Banne seines zweiten Lehrers Morone, andererseits erinnert der Christus wiederum stark in seiner Frisur an jenen anderen im Pal. Vescovile. Ein hübsches naturalistisches Stückchen ist der Judas, der freilich wenig Anstand zeigt, künstlerisch aber darum um so vollendeter gelungen ist. Eine feine Verkündigung von diesem Meister an den Chorpfeilern von S. Giorgio zeigt in der blonden, vor einem Stadtbogen stehenden Madonna eine starke Verwandtschaft mit einem kleineren Madonnenbilde im Museo civico (Saal II), das weniger ausdrucksvoll ist, wo aber doch die Gottesmutter das Epitheton einer „kalten Schönheit" rechtfertigt. Von den übrigen, dem Francesco Caroto in diesem Saale noch zugeschriebenen Bildern wage ich nur noch die Versuchung des Herrn als von des Meisters Hand zu betrachten. —

Gleichfalls aber im Museum hängt ein Werk, das nach der Überfülle religiöser Kunst wie Balsam und Erquickung wirkt, das wundervolle Bild einer nur sehr leicht bekleideten, diademgeschmückten Hebe, die ein Kelchglas in der Hand hält (Abb. 85). Man schreibt sie einem unbekannten Veroneser Maler zu, einem Künstler, der solch ein Götterwerk erschaffen konnte und von dem keine anderen Spuren mehr erhalten wären! Das ist zum mindesten wenig wahrscheinlich. Wohlbemerkt, nach Burckhardts Worten „berührt der Geist Leonardos die Schule des Mantegna" — hier haben wir den ersten glänzenden Beweis dafür. Man verdecke einmal den zur Hälfte entblößten Busen, das Diadem auf dem Haupte und vergleiche diesen Kopf mit den Madonnen Giovannis oder jener Madonna des Francesco in S. Fermo. Es ist der gleiche Typus des Gesichtes, dasselbe kastanienbraune Haar, das auch bei den Frauen Giovannis ähnlich frisiert ist. Darum rücke ich dies herrliche Bildnis einer Hebe zum mindesten stark in die Nähe der Carotos, wenn ich nicht gar in ihr ein Werk Francescos vermuten möchte**). Warum nicht gar! War man auch im Brotverdienen an die streng kirchlichen Aufträge gebunden, zu Hause und draußen im Alltag schäumte der Becher edler Freude auch an rein sinnlicher Schönheit. Das Cinquecento war ja das Zeitalter, das die Frau, das Weib als psychisches Problem zur Apotheose erhob und es gleichzeitig zum erstenmal von seinem hohen Piedestal, darauf die

*) Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. nennen es zwar das Werk einer „alternden Künstlerhand", doch scheint mir gerade die kräftigere koloristische Behandlung dieser technisch unvollkommenen Bilder ein Beweis für das Gegenteil zu sein. Denn chronologisch fällt bei diesem Meister mit fortschreitendem Alter eine Abnahme der farbigen Gestaltungsfähigkeit auf. Man vergleiche nur das obengenannte Bild in S. Fermo, 1528 und das Ursulabild, 1535, in S. Giorgio. —

**) Wegen der flaueren farbigen Behandlung weise ich das Bild eher dem Francesco zu — eine Meinung, die, wie mich nachträglich zu hören freut, bereits hin und wieder von italienischen Fachgenossen ebenfalls ausgesprochen wurde.

reine Gottesmutter sitzt, herunterholt in den Bannkreis menschlicher Leidenschaften und der Reflexe alltäglichen Lebens. So ward es als Inbegriff seiner selbst zu



Abb. 85. Francesco Caroto: Hebe.

einem psychischen Problem gestaltet, aus dessen Antlitz tausend Empfindungen reden können, eine Hölle und ein Himmel zu gleicher Zeit. Das bildet einen Teil der Errungenschaft Leonardos, dessen Mona Lisa für immer in der Kunstgeschichte

„der erste Mensch weiblichen Geschlechts“ bleiben wird. In diesem Hebebilde des Francesco Caroto verspüren wir zum erstenmal in der Veroneser Kunst einen ähnlichen Hauch. — Die wundervollen, heute leider zu sehr zerfallenen Fresken Francesco Carotos in der Capp. Spolverini in S. Eufemia sind leider außerstande, uns einen weiteren Einblick in die Kunst und speziell die Freskotechnik dieses Meisters zu geben; dagegen haben wir auch von diesem Künstler noch einige spärliche Reste der Veroneser Fassadenmalerei; so eine gut erhaltene Madonna an einem Hause der Piazza Brà und auf der Piazza delle Erbe an einem Hause



Abb. 86. Cavazzola: Madonna. Museo civico.

eine biblische Szene und unten eine Madonna zwischen Aposteln; beide Fresken jedoch stark in Zerfall begriffen.

Von den beiden Carotos scheint der ältere, Johannes, einen stärkeren Einfluß auf den leider jung verstorbenen Veronesen Paolo Morando, genannt Cavazzola (1486—1522), ausgeübt zu haben. Sie sehen sich sowohl in der blendenden koloristischen Behandlung ihrer Bilder wie auch vor allem in der knitterig gehaltenen Art der Gewandung sehr ähnlich. In der Färbung feiert die Veroneser Malerschule in den Bildern Cavazzolas ihre höchsten Triumphe. Mit geringen Ausnahmen sind heute alle seine Werke im Museo civico vereinigt. Er hat in der Werkstatt Francesco Morones gelernt, aber mir will scheinen, daß er in irgend

einer Weise, wie die großen Florentiner Künstler des ausgehenden Quattrocento, in Berührung mit dem van der Goesschen Portinarialtar gekommen ist. So unvermittelt und neu scheint die ganze Art dieses Künstlers, daß wir tatsächlich gezwungen sind, um einen Schlüssel für seine Kunst zu gewinnen, stärkere Eindrücke von außen anzunehmen. Da Venedig aber nicht in Frage kommen kann, müssen wir florentinische Einflüsse annehmen, und zwar jenen Portinarialtar der Uffizien, dessen Bedeutung auf die Weiterentwickelung der Florentiner Kunst ja geradezu wie eine Offenbarung gewirkt hat. Es erscheint nur natürlich, daß der Ruf von



Abb. 87. Cavazzola: Taufe Christi. Museo civico.

dieser neuen künstlerischen Ideenwelt, die aus dem hohen Norden in den warmen italischen Süden eingezogen war, auch Verona erfüllte, so daß der jung aufstrebende Paolo die Mühe nicht gescheut hat, zu jenem Wunderwerke hinzupilgern.

Auf einem gezeichneten Jugendwerk einer Madonna mit dem Kinde im Museum, das er als zwölfjähriger Junge gemalt haben soll, zeigt er sich fast noch gänzlich unter dem Einfluß seines Lehrers Morone stehend (Abb. 86). Und doch verspürt man auf diesem technisch höchst fehlerhaften Bilde schon einen selbständigen Zug, der, weit entfernt von der Weichheit Morones, auf einen kräftigen aber auch harten Naturalismus hindeutet. Der Kampf zwischen der weichen Formenschönheit seines Meisters, der er oft beinahe widerstrebend — wie es scheint — nachgeben muß, und einem fast brutalen Realismus, der schließlich doch die Oberhand

gewinnt, und den nur die Pracht seiner malerischen Gestaltung in etwa herabmindert, ist geradezu charakteristisch für diesen Künstler. In der Capp. S. Biagio in SS. Nazaro e Celso hat er vor einem landschaftlichen Hintergrunde eine sehr zart empfundene Verkündigung gemalt (1510), wo auch unter dem Verdorbenen noch die alte Pracht der Farben zu erkennen ist. Hier haben wir jenen Cavazzola vor uns, der sich als Vierundzwanzigjähriger noch die Mühe gibt, das ihm von seinem Lehrer überkommene Schönheitsideal zu meistern. Aus dieser Kapelle stammt auch das heute im Saale der Medaillen (Museo civico) befindliche große Fresko einer Taufe Christi (Abb. 87). Wundervoll weich und zart sind Johannes und der Heiland gegeben, die Engelgruppe rechts erinnert noch deutlich an ähnliche



Abb. 88. Cavazzola: Hl. Michael und Paulus. Museo civico.

liebliche Gestalten Girolamo dai Libris. — Eine gänzlich bisher in der Veroneser Kunst unbekannte Auffassung tritt uns dagegen in der Gruppe rechts, die Veroneser Zeitporträts verkörpert, entgegen. Wir denken unwillkürlich an Ghirlandajo, an Carpaccio und andere Meister, bei deren Werken das Zeitmilieu eine kulturhistorisch bedeutende Rolle spielt. Fast scheint es, als habe der Künstler hier in einem gewissen Ausdruck der Dankbarkeit, in der vom gelben Mantel umwallten Gestalt links mit dem hohen, schwarzen Zylinderhut seinen Meister Morone porträtiert, dessen Züge das Gesicht, das wir vom „Wasserträger" her kennen, tatsächlich hat. Auch die Gruppe vor dem predigenden Johannes im Hintergrunde rechts ist zeitgemäß mit einer gewissen Nonchalance gegeben. Gottvater im weißen Bart, engelumgeben in den Wolken, ist das direkte Gegenstück zu einem Fresko, mit dem Cavazzola die Halbkuppel der Apsis von S. Madonna della Vittoria ausschmückte.

Während sein Meister Morone das Tonnengewölbe mit edlen Evangelistengestalten ausmalte, während Girolamo dai Libri beauftragt ward, für diese Kirche das Altarbild einer Madonna mit vier Heiligen zu schaffen (heute stark verblaßt unter „Ignoto" im Durchgangssaal des Museo civico), malte der junge Cavazzola die Halbkuppel der Apsis aus. Es ist ein trefflich erhaltenes Fresko. Gottvater thront in der Mitte, von Engeln, diesmal Vollfiguren, zu beiden Seiten umgeben, von denen die beiden mit den langen Trompeten besonders schön gelungen sind. Auch hier verrät sich schon ganz der vollkommene Meister des Cinquecento. Als sein Lehrer in S. Maria in Organo malte, hat wahrscheinlich zu gleicher Zeit auch Paolo Morando dort Beschäftigung gefunden. Er hat dort im rechten Querschiff einen hl. Michael und einen Tobias mit dem Erzengel gemalt, die in ihrer meisterhaften Wiedergabe Gegenstücke zu zwei Bildern des Museo civico sind, von denen das eine den Erzengel mit dem hl. Paulus (Abb. 88), das andere Petrus und Johannes verkörpern. Der Sinn des ersten Stückes ist mir nicht ganz klar. Michael hält eine Wage in der Hand, in deren einer Schale sich ein „Homunkulus" befindet. Aber diese beiden Bilder geben einen überwältigenden Einblick in die durchaus edle Kunstweise Cavazzolas, der hier eine Farbenpracht zum erstenmale entwickelt, die deutlich den Meister des koloristischen Stiles in der Veroneser Malerei erkennen läßt. Der Kopf des Erzengels, mit seinem echt italienischen Ausdruck, den großen dunklen Augen und den schwarzen vollen Locken, ist geradezu ideal schön zu nennen. Diese beiden Bilder aber bereiten ihrerseits auf das letzte große Werk dieses Künstlers vor, das ihm zu vollenden leider nicht vergönnt war. Es sollte eine Verherrlichung des hl. Antonius werden, bestimmt für die Kapelle dieses Heiligen in S. Bernardino, von wo dies Bild später ins Museum überführt worden ist; ein Stifterbild, wie die unten befindliche Büste der betenden Matrone zu erkennen gibt. Cavazzola hat nur die untere Hälfte dieses Altarbildes vollenden können; denn über diesem Werke ist er im Jahre 1522 jung gestorben. Was ihm von der oberen Hälfte noch zuzusprechen ist, läßt sich schwer feststellen, vielleicht noch die Madonna und einige Engel. Sie hat aber durch die spätere Vollendung so gänzlich den Charakter einer künstlerisch minderwertigen Zeit angenommen, daß wir gut daran tun, bei der Beurteilung Cavazzolas von vornherein davon abzusehen. Für uns handelt es sich nur um die sechs Heiligengestalten, die zu je drei auf jeder Seite vor einem malerisch sehr wirkungsvollen Hintergrund, der mehr an ähnliche Landschaften Girolamo dai Libris als an ferraresischen Einfluß erinnert, aufgestellt sind. Es sind sehr fein empfundene Porträts, die wir zum Teil schon aus einigen Einzelbildern im Museum her kennen. Sie erinnern in der Behandlung der Köpfe stark an ähnliche Gestalten Ghirlandajos, also gewissermaßen auch hier auf einem Umweg van der Goesscher Einfluß! Es ist tatsächlich unmöglich, in der Veroneser Malerschule vor Cavazzola ähnliche Köpfe zu finden, in denen im gleichen Maße „die edle freie Charakteristik des 16. Jahrhunderts" Form und Ausdruck gewonnen. Hier zeigt der junge Meister deutlich genug, was die Veroneser Kunst durch seinen frühen Tod verloren hat. Auch in dem Bilde, wie Christus dem ungläubigen Thomas erscheint, bin ich geneigt, schon stark florentinischen Einfluß zu sehen; denn hier erinnert vor

allem das Milieu des Ortes stark an ähnliche, mit Vorliebe bei den späten Florentiner Quattrocentisten beliebte Motive. Der Vorgang spielt sich vor einer Ruine ab. (Ähnlich sein kleines Madonnenbild in Saal II ebendort, wo die Jungfrau vor einem Bogen sitzt, durch den im Hintergrunde die Landschaft sichtbar wird.) Christus als halbnackter Akt ist ein Bild männlicher Schöne, was man von jenem der Dornenkrönung kaum behaupten kann. Die Bewegung des rechten Armes, mit dem er dem Thomas seine Wundmale zeigt, deutet an, daß er eben erst seinen Mantel hat fallen lassen. Zu beiden Seiten dieses Hauptvorganges sehen wir rechts und links Szenen, die im Miniaturstil wiedergegeben sind: eine Himmelfahrt, und auf der anderen Seite unter einer geborstenen Säulenhalle die Jünger, auf die der heilige Geist herabschwebt. — Als Hauptwerk dieses Künstlers besitzt das Museum noch fünf große Szenen einer Passion Christi vom Jahre 1517. Es sind zum Teil hart realistisch, oft beinahe brutal empfundene Szenen, die nur durch ihre malerischen Reize gemildert werden. Jene Figuren der Henkersknechte, die den Heiland geißeln und ihm die Dornenkrone aufs Haupt setzen, sind rohe Gesellen, in denen das Bestialische ihres Handwerks gut zum Ausdruck kommt (Abb. 89). Hier spricht van der Goes ein mächtiges Wort. Jener Henkersknecht, der dem Heiland die Dornenkrone in die Stirn drückt, mit seinem starkknochigen Gesicht, dem Spitzbart, seinem ganzen durchaus nordischen Typus erscheint uns fast als eine Kopie eines der drei rauhen Hirtenburschen, die auf dem Portinarialtar das Christkind anbeten, und dieser Eindruck wird noch durch die ähnliche Art der Gewandbekleidung verstärkt. — Die drei anderen Szenen vom Leidensgange Christi sind zu einem großen Triptychon vereinigt, auf denen deutlicher wie auf den vorigen Bildern die wundervoll aufleuchtende Tiefe der Farbenpracht des Vlamländers wiederleuchtet. So sehen wir also hier diesen jungen Veroneser erfolgreicher, als es z. B. sein Florentiner Malerkollege Ghirlandajo konnte, dessen stumpfe Tempera dazu außerstande war, den in Florenz empfangenen Eindrücken meisterhaft Folge leisten. Schon der Christus der Dornenkrönung hatte einen ausgesprochen nordischen Akzent; der offenbart sich noch deutlicher auf dem



Abb. 89. P. Morando: Die Dornenkrönung Christi. Museo civico.

Gebet am Ölberge und dem Gang nach Golgatha, den beiden Seitenflügeln des Triptychons. Dieser Christus ist spitznäsig, blondbärtig, mit einem edlen Haupt, das braunblonde Locken umrahmen. Es klingt hier das alte Schönheitsideal des Moroneschülers an, dem sich der junge Künstler nur schlecht entwinden kann. Ganz anders die Mittelgruppe einer Grablegung (Abb. 90). Der tote Heiland ist hier mit einem fast brutalen Naturalismus gegeben, der an den Geist der Donatelloschule erinnert. Dunkler und düster gestimmt ist die Behandlung des nackten Körpers, als sei es des Künstlers Absicht gewesen, seine Verwesung ahnen zu lassen. Golgatha ist eine Etschlandschaft mit dem Kastell von S. Pietro im Hintergrunde. Rührend wirkt die Gruppe der klagenden Gestalten, in denen der Schmerz nicht in heftigen Gesten, sondern tief innerlich ausgedrückt ist. Besonders schön ist jene Magdalena, die am Fußende des Leichnams niederkniet, keine verführerische Sünderin, wie sie ein Paolo Veronese und seine Schule mit Vorliebe zu gestalten pflegte, keine abgehärmte Büßerin im Sinne Donatellos; das sind für uns moderne Menschen zwei gleich wenig sympathische Extreme. Diese Magdalena mit den langherabfließenden braunen Haaren erinnert eher an eine gute treue Freundin, die den dahingegangenen Gefährten betrauert. In dieser stillen Einfalt aber ist sie doppelt schön und ansprechend. In dem rotbärtigen Manne mit dem breiten Schädel soll sich der Maler selbst porträtiert haben, es ist eine Gestalt, die eher an eine Figur van der Goes, als an einen Italiener erinnert. So war vielleicht die Sympathie, die ihn zu der Art des großen Vlamen hinzog, mehr natürlich als gekünstelt.



Abb. 90. Cavazzola: Kreuzabnahme. Museo civico.

Als Landschafter zeigt sich uns Cavazzola noch in den kleinen Bildern, die er zusammen mit Brusasorci zur Verzierung der Holzschnitzereien Fra Giovannis sowohl an den Wandsitzen vor dem Hochaltar wie in der Sakristei der Kirche von S. Maria in Organo gemalt hat. Ein Tafelbild dagegen in S. Anastasia, Paulus und andere Heilige, hat durch Nachdunkelung zu sehr gelitten, als daß es für uns zur Erschließung des künst-

lerischen Wesens Morandos von großer Bedeutung sein könnte. Als Fassadenmaler aber hat Paolo Morando allem Anscheine nach nicht gewirkt; denn die kleineren Fresken der vier Evangelisten, die neben dem Taufbilde im Medaillensaal des Museums hängen, sind wohl gleich jenem aus SS. Nazaro e Celso nach dort verbracht worden.



Abb. 91. Girol. Moceto: Madonna.

Der mehr als Kupferstecher geschätzte Muranese Girolamo Moceto tritt durch sein in der Capp. S. Biagio in SS. Nazaro e Celso befindliches dreiteiliges Altarbild einer Madonna mit den Stiftern ehrenvoll und würdig in die Reihe der großen Veroneser Meister auf diesem Gebiete (Abb. 91). Seine Maria ist vielleicht die jungfräulichste Gottesmutter, die die Malerei von Verona aufzuweisen hat. Das zarte, von einem weißen Kopftuch umrahmte Gesicht ist mehr sympathisch als schön. Altklug schaut der hübsche Junge drein, der auf dem Schoße der Mutter steht und seinen Arm um ihren Hals geschlungen hat. Der Ort ist fast mit Sicherheit die Terrasse des Pal. Canossa, von der aus man die gleiche wundervolle Aussicht auf die Hügelketten der Etsch hat, wie sie Moceto hier im Hintergrunde angedeutet hat. Auf den beiden Seitenflügeln steht rechts Giustina, links S. Biagio. Gerade aus der Gruppe der Madonna mit dem Kinde spricht außerordentlich stark der Einfluß, den sein Lehrer Giovanni Bellini auf Moceto ausgeübt hat. — Nach diesem Bilde wird es nicht sogleich recht ersichtlich, warum man diesem Meister das bisher als „Girolamo dai Libri" bezeichnete Altarbild in der Sakristei von S. Maria in Organo hat zuweisen wollen (Abb. 92). Von der Art Girolamo dai Libris hat dieses Bild freilich wenig, dagegen ist das Bambino genau das gleiche wie auf Mocetos Madonnenbild in S. Biagio. Auch hat die Gottesmutter, die wiederum ein weißes Kopftuch trägt, eine entfernte Ähnlichkeit mit jener ersten, die noch jungfräulich mädchenhaft, auf dem anderen Bilde als voll ausgereifte Frau wiedererscheint. Das sind Gründe genug, um tatsächlich dieses Bild mit ziemlicher Bestimmtheit jenem Moceto zuweisen zu können. Einige Freskenreste von den Fassadenmalereien Mocetos an einem Hause bei Ponte aqua morta bewahrt heute der Medaillensaal des Museo civico. Es sind belanglose, flüchtige Stücke, welche antike Szenen darstellen.

Niccolò Giolfino, den wir als letzten der großen Veroneser Maler um die

Wende des 15. und 16. Jahrhunderts nennen müssen, ist eine ausgesprochene Individualität, obschon seine Werke recht ungleich sind. Er ist ein außergewöhnlich fruchtbarer Maler gewesen, von dessen Werken aber nur ein Teil erhalten ist. Koloristisch fällt auf seinen Ölbildern seine Vorliebe für dunklere, braungelb glänzende, fette Töne auf, mit denen er imstande ist, recht intime Wirkungen zu erzielen. Eine Madonna mit Heiligen (im Saal V des Museo civico), die übrigens



Abb. 92. Gir. Moceto: Madonna. S. Maria in Organo.

stark gelitten hat, dürfte eine flüchtige Jugendarbeit sein; dagegen sind zwei andere Madonnenbilder am gleichen Orte (Saal IV) unweit vollendeter. Während er seinen Jungfrauen gern den satten dunklen Typus der Mädchen von Sorrento mit der gebräunten Gesichtshaut gibt, ist für seine Männer oft das Struppige, Ungeordnete ihrer Haare, durch die wir den Wind blasen hören können, charakteristisch. Das zeigt am deutlichsten sein großes Madonnenbild im Museum, wo die Gottesmutter mit dem Kinde oben in den Wolken thront, während unten zwei stattlich geformte Evangelisten stehen. Auch die Landschaft bekommt hin und

wieder die Schwermut der umbrischen Stimmung. Von seinen besseren Altarbildern außerhalb des Museums sind vor allem seine Ausgießung des heiligen Geistes in S. Anastasia und jene beiden Seitenflügel des Altarwerkes von Liberale im Dom mit vier Heiligen bemerkenswert; darüber eine Grablegung gleichfalls von ihm. In S. Bernardino werden ihm in der Capp. della Dolerata — wo einst auch Cavazzolas Passionsbilder hingen, heute durch Kopien ersetzt — vier



Abb. 93. Nicc. Giolfino: Das Osterlamm. S. Maria in Organo.

weitere Bilder in kostbarem Renaissancerahmen zugewiesen, die „Christus vor Pilatus", die „Aufnagelung des Heilandes aufs Kreuz", „Gefangennahme" und die „Begegnung Christi mit seiner Mutter" (letztere vielleicht von Morone?) behandeln. In der „Gefangennahme" ist es Giolfino sehr gut geglückt, das Dramatische des Augenblickes zu meistern. Andere Bilder bewahren die Kirchen von S. Stefano und S. Giovanni in Valle. Von seinen Fresken stehen in erster Linie seine Malereien in S. Maria in Organo. Durch die Darstellung der Himmelfahrt im rechten Querschiff geht ein überaus wuchtiger Zug der Bewegung. Das Fresko des Osterlammes in der Kapelle rechts neben dem Chor ist seiner Auffassung, die hier der altjüdischen Sitte folgt, wegen beachtenswert (Abb. 93); dagegen steht der

Mannaregen ebendort nicht ganz auf gleicher künstlerischer Höhe. Die Fresken der Kapelle des hl. Franciscus in S. Bernardino, die zum größten Teil Taten aus dem Leben des Heiligen, aber auch eine Szene der Apokalypse, „Johannes auf Pathmos", behandeln, sind ihres veronesischen Milieus wegen bemerkenswert. Auf dem Hintergrunde einer Darstellung sehen wir den Ponte della pietra mit dem Castel di S. Pietro, auf einer anderen die Piazza Brà in ihrer ursprünglichen Form. Künstlerisch dagegen sind diese Fresken fast belanglos; sie gehören zu dem minderwertigen, das dieser Meister geschaffen. Von seinen Fassadenmalereien bewahrt der hintere Saal des Museums einige Proben in den Köpfen der Musen. In ihrer Behandlung und Auffassung sind sie gewissermaßen eine Vorstufe zur Kunst Paolo Veroneses, jedoch noch ohne die gleiche Genialität zu beweisen. Eine rein äußerliche Ähnlichkeit erinnert an Veroneser Werke des letztgenannten Meisters und auch an seine Allegorien im Deckenbilde der Sala del Collegio im Pal. Ducale. Bedeutende Gedanken künstlerisch zu idealisieren, dazu war weder dieser Meister noch der vorerst erwähnte Moceto imstande. So dürfen wir diese beiden mit Recht als die Epigonen der Veroneser Malerschule bezeichnen, die in Girolamo dai Libri, den Carotos und in Cavazzola ihren Kulminationspunkt erreicht hat; sie leiten vielmehr zu einer gänzlich anders gearteten jüngeren Veroneser Künstlergeneration über, mit der wir uns später zu beschäftigen haben werden.



Abb. 94. Medaille Pisanellos.

Es war oben bereits angedeutet, wie außerordentlich arm die Veroneser Plastik im Vergleich zur Malerei ist, und das berührt doppelt sonderbar, wenn man bedenkt, daß Verona durch die Kunst der Campionesen zu einer Zeit unter allen oberitalienischen Städten hinsichtlich der Skulptur fast an erster Stelle steht. Nach dem Bau des Scaligerfriedhofes bei S. Maria antica hatten Zeitgenossen sie poetisch als die „Marmorstadt" gefeiert, die einzig in Italien dastehe. Aber die alten Künstlerchroniken wissen nach jenen Briolotto, Nicolaus und Guglielmus, deren Namen mit den romanischen Bauten verknüpft sind, nur noch von einem

einzigen Veroneser Bildhauer, Namens Pulia, zu berichten, von dem es ein marmornes Madonnenbild im Hofe von S. Giovanni in Foro gibt, ein bescheidenes und unbedeutendes Werk. Dann hören wir noch von jenem Gießer Jacopo, der die Glocke der Torricella verfertigte, und damit ist es beinahe zu Ende. Merk-

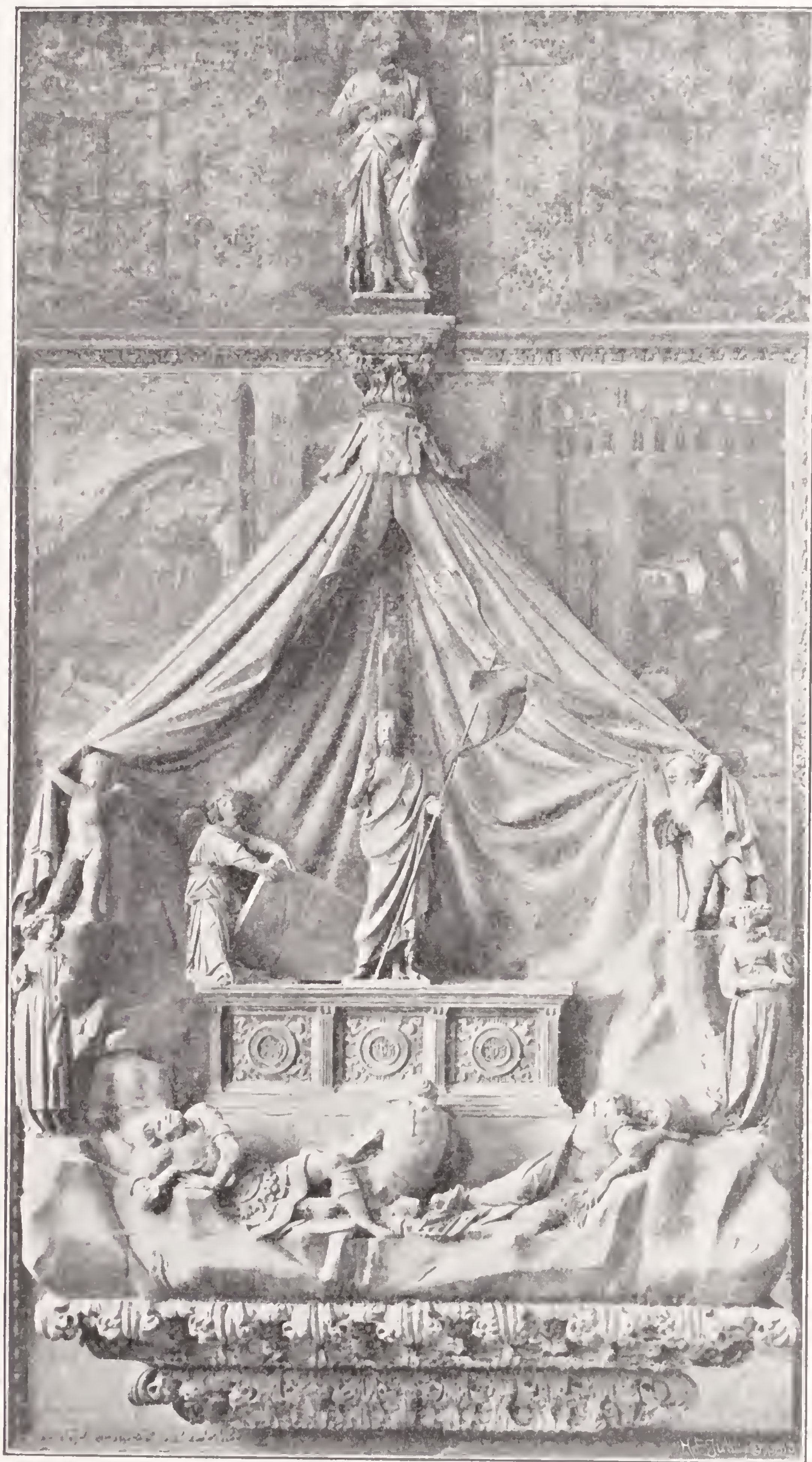


Abb. 95. Del Rosso Fiorentino: Grabmal des Brenzoni. S. Fermo.

würdig also, daß trotz der für ihre Zeit bewunderungswerten, ja einzig dastehenden, durch die Kunst der Campionesen gegebenen Beispiele in dieser Hinsicht keine spezifisch veronesische Weiterentwicklung erfolgte. Hier stehen wir vor einem Rätsel, dessen Lösung kaum zu erklären ist. Selbst Pisanello, der doch als Medailleur gewissermaßen der Veroneser Skulptur zugerechnet werden darf, war außerstande,

Schule zu machen. So wird es leicht begreiflich, warum diejenigen, die zur Verherrlichung ihrer Person oder derjenigen eines Verstorbenen die Bildhauerkunst notwendig brauchten, Hilfe von außen suchen mußten. Noch bevor der große Florentiner Plastiker Donatello nach Padua ging, war Giovanni di Bartolo, gen. Rosso, nachdem er seinem Meister Donatello bei den Statuen für den Campanile von Florenz geholfen, nach Verona gekommen, wo seiner einige Aufgaben harrten, die ihn unzweifelhaft eine Reihe von Jahren an dem Adige festgehalten. Zunächst galt es, dem verstorbenen Veronesen Brenzoni in S. Fermo Maggiore ein reiches Denkmal zu errichten (1424) (Abb. 95). Daß er bei dieser Gelegenheit in Beziehung zu dem jungen, glänzend aufstrebenden Pisanello gekommen, dem die malerische Ausschmückung übertragen ward (siehe oben), ist für seine gesamte Kunstrichtung, die er nun einschlug, von ungemeiner Bedeutung gewesen. Von der Manier seines Meisters Donatello hat sich Rosso unter dem neuen Einfluß gänzlich emanzipiert. Er ist plötzlich zu einem plastischen Novellisten geworden, aus dessen Kunst ein wundervoll poetischer Akzent spricht. Er muß sich ganz und gar für seinen neuen Lehrer begeistert haben, den er — fast möchte man sagen — ins Plastische übersetzt hat. Schon in Cangrandes Monument sahen wir sehr fein eine künstlerische Idee verkörpert. Giovanni di Bartolo gibt eine ähnliche in seinem Brenzonimonument in S. Fermo Maggiore. — Nicht mehr hält schwerlastender Todesschlaf, wie bei den mittelalterlichen Tomben, den Verstorbenen umfangen. Der Tod ist zu einer Auferstehung geworden. Dem Sarkophage, darin der Entschlafene ruht, entsteigt triumphierend der zu neuem Leben Erweckte — Christus. Ein Engel hat den schweren Sargdeckel zur Seite geschoben. Die Kriegsknechte, die Wache hielten, sind betäubt hingesunken und scheinen ihrerseits mehr dem Tode ähnlich. Engel mit dichter Lockenfülle, feine graziöse Figuren, stehen zu beiden Seiten als Wächter des Auferstandenen und über ihnen — ein wundervoller Nachklang mehr des Luca della Robbia als Donatellos — schieben beflügelte Putten einen schweren Vorhang zurück, der das Grab des Toten verhüllt hatte. Oben aber als Abschluß — gewissermaßen als Personifikation der Prophezeihung von der Auferstehung des Fleisches — steht auf hohem Sockel eine bärtige, würdevolle Prophetengestalt, die auf eine Schriftrolle weist. Das ist gewiß eine schöne, in sich einheitlich abgerundete, poetische Verklärung des christlichen Gedankens vom Tode. Gleiches Maß mit seinem Werte hält die plastische Ausführung. Der schlanke, lockige, bärtige Christus ist eine edle, aristokratische Erscheinung. Der Faltenwurf des Mantels, der einen Teil seiner Brust freigibt, umfließt ihn frei und leicht. Die hingesunkenen Wächter sind äußerst geschickt komponiert. Der mittlere ist eben im Begriffe hinzusinken. Auch an ihnen tritt die Vorliebe dieses Meisters für das Schlanke, Leichte deutlich zutage. Die Engel erinnern an die Lieblichkeit jener des gottgefälligen Beato Angelico. Nur die Prophetenfigur oben erscheint noch am meisten donatellesk, so daß wir vielleicht annehmen dürfen, Giovanni di Bartolo habe sie zuerst verfertigt. Bemerkenswert ist schon hier, daß der Sarkophag in einem Felsen steht. Denn dieser Gedanke ist noch deutlicher in einem zweiten Werke dieses Rosso Fiorentino, in seinem Grabmal des Cortessia Sarego im Chor von S. Anastasia (vollendet 1429),

ausgedrückt. Sarego war jener Feldherr des letzten unglücklichen Herrschers von Verona, Antonio della Scala, gewesen und hatte für ihn im Jahre 1386 jene denkwürdige Schlacht, „delle Brentelle" genannt, gegen die Carraresen verloren, wobei er selbst gefangen genommen worden war. Einem Krieger also galt dies Monument. Rosso hat sich seiner Aufgabe mit der gleichen Kunst entledigt; nur forderte diese Aufgabe von vornherein einen kräftigeren Naturalismus. Der Sarkophag, an der Längsseite von fünf Nischen durchbrochen, steht in einem Felsen, über den der Feldherr zu Roß hinwegreitet; in voller Rüstung, den Kommandostab in der Hand. Zu beiden Seiten stehen zwei geharnischte Knappen, von denen der eine die Mütze zieht, die den schweren Vorhang zur Seite schieben. Rossos künstlerische Idee scheint darauf abgezielt zu haben, hier noch ein letztes Lebewohl verkörpern zu wollen, bevor der Vorhang für immer rauschend zusammenfällt; gewissermaßen also ein theatralischer Akzent! Oben aber überkrönt das Ganze eine kriegerische, barhäuptige Gestalt, deren Züge mit denen des Reiters unten starke Ähnlichkeit zu haben scheinen. Eine ideal verkörperte Personifizierung des rauhen Kriegshandwerkes. Ringsum umrahmt das Werk ein barock-gotisches Astwerk. In den Wandflächen oben und zu beiden Seiten haben wir ähnlich wie beim Brenzonidenkmal eine malerische Ergänzung. Auch die Figuren des Monumentes zeigen diesmal farbigen Schmuck. Es wird erzählt, Donatello habe bewundernd vor diesem Denkmal, die künstlerische Idee seines Gatamelata konzipiert. Das mag möglich sein. Denn zum erstenmal haben wir hier an dem Saregomonument Reiter und Roß in fast natürlicher Größe und von einem kräftigen Naturalismus, der nichts zu wünschen übrig läßt. In dieser Gestalt lebt Condottierengeist und das edle Schlachtroß kennt den dampfenden Tritt über leichenbedeckte Felder. Allen gleichzeitigen venezianischen Arbeiten steht dieses Werk weit voraus; es ist tatsächlich die direkte Vorstufe zu jenen beiden großen Reitermonumenten, die wir der Renaissance verdanken, dem Gatamelata und dem Colleoni.

Neben dem Chor derselben Kirche von S. Anastasia befindet sich rechts die Kapelle Pellegrini, wo in siebzehn hübsch komponierten Szenen die Geschichte Christi von der Geburt bis zur Auferstehung in ungeglättetem Ton erzählt sind. Die letzten Zweifel, daß ihr Meister jener Giovanni di Bartolo sei, müssen bei einem eingehenden Vergleich derselben mit dem Brenzonimonumente schwinden. In Verona also ein heller Abglanz der Florentiner Robbias, die ja die unerreichten Meister der Terrakotta waren! An der linken Kapellenwand, von unten beginnend, sind der Reihenfolge nach die Geburt, die Anbetung, die Taufe, der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Fußwaschung und in zwei Szenen Gethsemane dargestellt, zwischen ihnen in Einzelfiguren zwei Evangelisten und Johannes der Täufer. — Auf der anderen Kapellenwand reihen sich in neun Szenen der Judaskuß (Abb. 96), die Geißelung, die Dornenkrönung, Pilatus vor dem Volke, der Gang nach Golgatha, die Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung an. Zwischen ihnen wiederum drei Einzelfiguren, zwei Evangelisten und der knieende Stifter. In diesen Einzelfiguren also haben wir die Überlieferer der Geschichte und denjenigen, der den Auftrag gab, sie

bildlich darzustellen, vor uns. Schon das ist ein feiner künstlerischer Gedanke. In der Ornamentik der Einfassungen, den gewundenen Säulen mit den korinthischen Blattkapitälen sehen wir charakteristisch den Übergang von der Gotik zur Renaissance. Vor allem bezeichnend an diesen Darstellungen ist das Bestreben des Meisters, die Reliefs malerisch zu gestalten. Man könnte hier denselben Vorwurf erheben, den man so oft gegen Ghibertis Paradiesestür am Florentiner Baptisterium erhoben hat. Nur eine Szene hat reinen Reliefstil, die Geißelung (Abb. 97). Sie ist für den Meister, der so deutlich sprechende Ähnlichkeit mit dem Brenzonimonument aufweist, besonders charakteristisch. Nicht nur derselbe Typus, derselbe schlanke Charakter der Figuren kehrt wieder, sondern einzelne Gestalten sind geradezu das direkte Doppelbild jener, die uns am Brenzonimonument begegnen. So deckt sich der Christus dort genau mit dem Christus der Auferstehung in der Pellegrinikapelle; nur die Haltung des rechten Armes ist bei beiden um ein sehr Geringes verschieden. Auch die Kriegsknechte kehren wieder. Derjenige neben Judas auf der Szene der Gefangennahme ist besonders charakteristisch (Abb. 96). Helm und Panzer zeigen dieselbe muschelartige Verzierung, die die gleiche bei den schlafenden Wächtern am Brenzonisarkophage ist. Die lieblichen Engelgestalten von dort begegnen uns auf dem Relief der Taufe, und die Putten kehren in dem kleinen Putto über der Grablegung wieder. Die Gesichter sind auch hier sehr fein als Porträts durchgebildet; gemeinsam an allen Gestalten ist die weichlich-feminile



Abb. 96. Rosso: Der Judaskuß. Szene aus den Reliefs der Pellegrinikapelle. S. Anastasia.



Abb. 97. Rosso: Die Geißelung. Szene aus den Reliefs der Pellegrinikapelle. S. Anastasia.

schlanke Figur. Genug Gründe, die uns überzeugen müssen, daß Giovanni di Bartolo, genannt Rosso, der Meister der Pellegrinikapelle ist! Technisch sehen wir hier den Meister noch mit mannigfachen Schwierigkeiten kämpfen. Er hat es darauf abgesehen, malerisch zu wirken, was aus der Fülle des landschaftlichen und architektonischen Schmuckes hervorgeht, aber von den Gesetzen der Perspektive und einer Raumvertiefung hat er keine Ahnung. Die Szene der Geburt, mit Ochs und Esel, die zur Krippe hereinschauen, erinnert in ihrer Anlage ganz an die gleiche Szene auf dem Taufbecken im Baptisterium. Rosso gruppiert seine Gruppen, ähnlich wie Benaglio auf seinen Wandfresken in der gleichen Kirche, steif nebeneinander. So wirken besonders das Abendmahl und die Fußwaschung langweilig, gut dagegen die Geißelung, wo er unbehindert durch Landschaft reiner Plastiker sein kann, wie in den Einzelfiguren der Evangelisten und des Stifters und seinen beiden Grabmonumenten. Den Affekt hat Rosso in allen Szenen außerordentlich diskret behandelt, was ein Zeugnis seiner großen Kunst ist, die er speziell nach dieser Seite hin bei seinem Malermeister Pisanello erlernt. In der Geschichte der Veroneser Plastik gebührt diesem Rosso als dem großen Meister des Quattrocento der erste Platz.

Freilich ist mit den Werken dieses Künstlers die Veroneser Plastik dieser Kunstepoche keineswegs erschöpft. Von Andrea Briosco, genannt Riccio, einem



Abb. 98. Fra Giovanni da Verona: Teil des Chores. S. Maria in Organo.

Schüler Bellanos, ist das Marmorgrabmal des Arztes della Torre in S. Fermo Maggiore verfertigt. Auf einem doppelten Untersatz erheben sich an den Ecken vier Säulen, die in ihrem unteren Ende reich ornamentiert in Vasenform gehalten sind, während sie sich nach oben zu klassisch-jonisch verjüngen. Zwischen diesen steht ein viereckiger Kastensarkophag. Auf ihm und den vier Säulen ruht eine mächtige Marmorplatte mit reich ornamentiertem Fries, auf dem zwischen Arabesken Meergötter und Nixen Medaillons halten. Auf dieser Platte erhebt sich wiederum, an den vier Ecken von harpyienähnlichen Bronzefiguren getragen, ein zweiter marmorner, langgestreckter und niedriger Sarkophag, dessen Flächen mit Bronzereliefs gefüllt sind. Die Originale dieser Bronzen wurden von den Franzosen fortgeführt und befinden sich im Louvre. Nur sehr mittelmäßige Nachbildungen zeigen uns den Inhalt dieser Darstellungen, die sämtlich von einem klassisch-hellenischen Geiste beseelt sind, bei denen es sich meistens um eine Verkörperung des ärztlichen Berufes im Altertum handeln soll. Auf einem Bronzefelde kehrt der Sarkophag wieder. Über dem oberen Sarkophag ragt eine ausdrucksvolle, bronzene Totenmaske der Verstorbenen auf. Denn wir haben hier in neuer Form einen Doppelsarkophag vor uns, der den Arzt della Torre und seine Gattin birgt. Die Arbeit ist sorgfältig ausgeführt und fast mit einem gewissen Raffinement erfunden, für ihren Zweck aber scheint sie doch nicht ganz geeignet, da sie zu sehr die Zeichen eines dekorativen Prunkstückes an sich trägt. Wie Burckhardt sehr treffend bemerkt, ist sie zu „möbelhaft“ für ein Grabmal gedacht. Seiner Entstehung nach freilich liegt dies Werk einige Jahrzente hinter den prachtvollen Monumenten Rossos. Aus derselben und späteren Zeit gibt es in den Kirchen Veronas eine Anzahl

Statuen, die zur plastischen Ausschmückung der Renaissancemonumente dienen; gegen Rossos Plastik aber verblassen sie insgesamt, da sie sich kaum über einen mittelmäßigen Schulgeschmack erheben. Auch hier darf man von eigentlich Veroneser Bildhauern kaum sprechen, da gerade die besten Werke (Statuen am ersten und vierten Altar links in S. Anastasia) durchaus lombardischen Charakter haben; aber ihr Ausdruck ist rein, edel und beseelt, was man von anderen Arbeiten im Dom und den fünf berühmten Veronesern auf der Dachbalustrade des Pal. del Consiglio nicht eben behaupten kann. Es ist geradezu bezeichnend, wie die plastischen Arbeiten gegenüber dem architektonischen Hauptmoment nebensächlich zurücktreten; oftmals geradezu als wenig bedeutender Abschluß der Architektur aufgefaßt sind. So werden wir auf die Werke dieser Art besser unter dem Abschnitt, der die Architektur behandelt, zurückkommen.

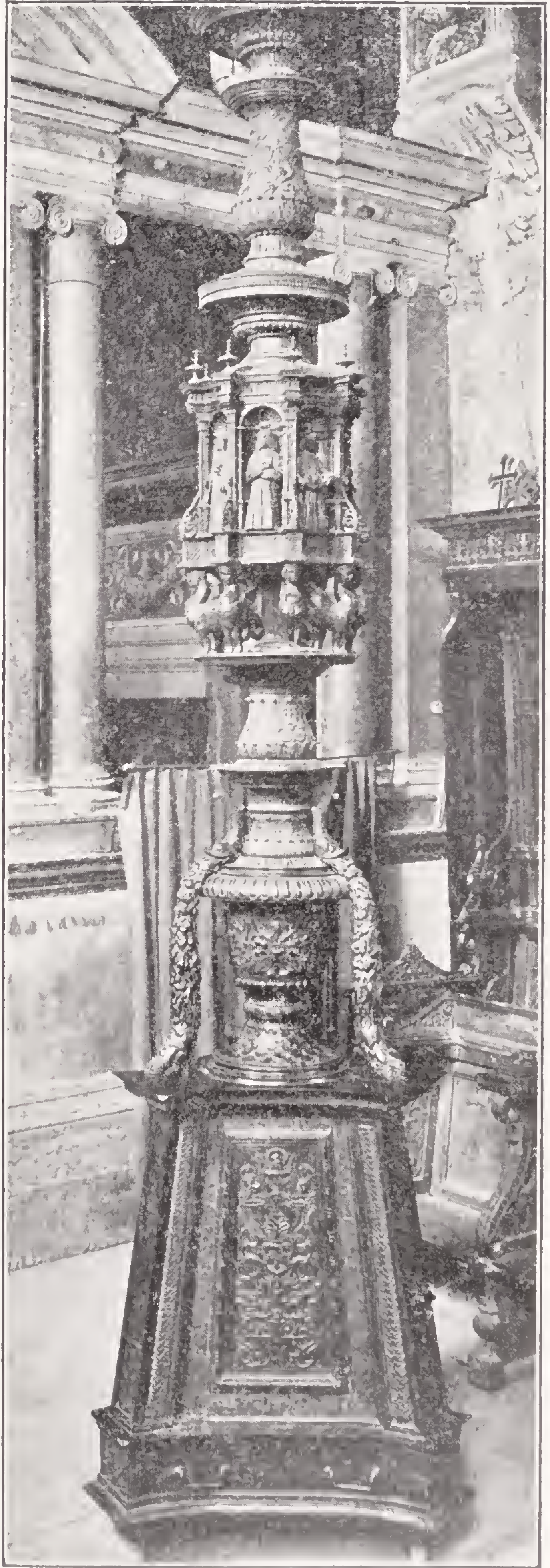


Abb. 99. Fra Giovanni da Verona: Holzkandelaber. S. Maria in Organo.

Dagegen hat Verona auf dem rein dekorativen Gebiete der Holzschnitzerei einen Meister von ganz hervorragender Virtuosität besessen. Eine Vorstufe zu seiner einzigartigen Kunst haben wir in dem noch bescheidenen, aber doch recht graziösen Stuhlwerk im Chor von S. Anastasia, wo die Intarsien sich über das bloß dekorative Element nicht erheben. Dagegen geht die Kunst des frommen Mönches Giovanni da Verona (1457—1525) einen glänzenden selbständigen Weg. Er hat vor allem die Kirche seines Klosters von S. Maria in Organo mit seinen Werken bedacht. Der Campanile verdankt ihm seinen Entwurf. Es ist schon ein ganz im Sinne der Renaissance empfundener Bau mit Balustradenabschluß, auf dem sich ein oktogoner Tambour mit Kuppel erhebt. Gerade in seiner Schrägstellung wirkt er malerisch. Als ältestes Werk seiner für diese Kirche verfertigten Holzdekorationen dürfen wir das Stuhlwerk des Chores (1499) annehmen (Abb. 98). Es ist von gediegener Schönheit, ohne Raffinement. Die Schnitzereien zeigen wechselnde Motive von Arabesken. Die hinteren Lehnen haben durch harpyienähnliche Figuren eine zierliche Überkrönung. Dagegen wirken die Intarsien der Wandnischen ungemein malerisch und natürlich. Zum Teil sind sie in Stadtansichten, zum Teil in Schrankbildern gegeben, letztere mit einer Kunst, daß sie tatsächlich das wirkliche Vorhandensein von Klappen und

Türen vorzutäuschen vermögen. Auch das Chorpult ist noch in seiner echten Form erhalten. Dagegen entfernt sich das prächtige linke Wandgetäfel der Sakristei aus einer späteren Zeit, ähnlich komponiert, doch reich überladen, schon stark von dieser einfachen Gediegenheit. Es ist ein reicher, architektonischer Aufbau. Die einzelnen Felder, über die sich ein antikisierender Architrav hinzieht, sind durch kandelaberähnliche Wandsäulen voneinander getrennt. Der obere Fries, fast schwülstig in seiner überladenen Ornamentik, ist von Rundbogen durchbrochen, über denen sich abermals ein reich verzierter Fries erhebt, der von einem gezähnten Dachgesimse überkrönt wird. Die Intarsien sind auch hier, ähnlich wie am Chorgestühl, in der Form von Schrankbildern und Stadtansichten gegeben. Eine ebenfalls spätere Arbeit dieses Mönches ist noch der große Holzkandelaber des Chores, ein bewunderungswürdiges Werk, aber doch nicht ganz glücklich komponiert (Abb. 99). Das Detail ist sehr fein, „aber der Tempietto im oberen Teile mit den Statuetten auf Sphinxen und Harpyien gibt einen unklaren Kontur". Es fehlt ihm der Eindruck der Sicherheit, da die obere Hälfte im Vergleich zur unteren viel zu kräftig erscheint. Fra Giovannis Kunst hat unter seinen Mönchen Nacheiferer gefunden, denen aber das bis ins Kleinste gehende dekorative Können abgeht. So sind die Wandsitze vor dem Chor, die rechte Wandtäfelung der Sakristei in der Ornamentik nur schlicht, und an Stelle der meisterhaft malerischen Intarsien Giovannis hat man der Pinselkunst Carotos und Brusasorcis bedurft. Gerade in dieser Vereinigung des Farbigen mit dem schlicht Dekorativen sind sie besonders merkwürdig.

* * *

Mit der Kunst Fra Giovannis sind wir gewissermaßen unvermerkt auch in der Architektur bereits auf das Gebiet der Renaissance übergetreten. Wir sahen diesen Meister schon als den Erbauer des Campanile von S. Maria in Organo, aber gerade seine Wandtäfelung in der Sakristei dieser Kirche wirkt in ihrem architektonischen Aufriß mehr als eine zierliche, miniaturartige Renaissancefassade denn als feine Holzdekoration. Die Zeiten der gotischen Profanarchitektur sind an Verona fast spurlos vorübergegangen. Man findet hier nicht wie in Venedig oder Siena jene Anzahl wundervoller Privatpaläste gotischen Stiles. Das Wohnhaus hat sich nur äußerlich aus dem alten herben Festungsbau des Duecento zu einem freundlicheren Anblick fortentwickelt. In der Anlage jenem fast gleich, fing man nur an, die rohen Backsteinwände mit Kalk zu glätten und die weiten, von quadratischen Fenstern durchbrochenen Flächen malerisch mit Madonnen- und Heiligenbildern auszuschmücken. Auch malerische Ornamentik schlich sich in farbigen Friesen langsam ein. Das ist wiederum ein Charakteristikum für die Kunst von Verona, die nach dem Trecento ihren Schwerpunkt geradezu in der Malerei hat. Aber die Erklärung für das Fehlen fast jedweder Profangotik gibt die Geschichte. Die Blüte der Kommune, der Glanz des Scaligerhauses, fällt mit der Epoche des romanischen Stiles zusammen und selbst darüber hinaus zog der ernste Charakter

der Zeiten doch den wuchtigen romanischen Stil beim Palastbau den zierlichen gotischen Formen vor. Hin und wieder begegnen uns gerade an diesen älteren Bauten, z. B. dem Palaste Cangrandes, an zierlichen Fensternischen gotische Dreipaßformen, aber das sind vereinzelte Erscheinungen, die gerade darum doppelt merkwürdig sind. Die Epoche des gotischen Baustiles fiel zusammen mit dem Niedergang der Scaligerherrschaft. Daß es in jener Zeit auch reichen Privaten an der Lust und auch am Gelde mangelte, sich schmucke gotische Paläste zu errichten, können wir gut verstehen. Nur die Kirche nimmt sich der neuen Architektur hilfreich an und baut — wenn auch nicht gerade glänzend — so doch mit einer künstlerischen Reinheit gotische Gotteshäuser. S. Eufemia, S. Bernardino, das Dominnere, S. Anastasia sind Zeugnisse dafür. Dagegen haben wir in der Veroneser Profanarchitektur nur wenige und künstlerisch unbedeutende Beispiele für einen vermittelnden Übergang vom Romanischen zur Renaissance. So stehen sich auf der Piazza de Signori doppelt charakteristisch der mächtige Pal. della Ragione und die zierliche Loggia Fra Giocondos gegenüber, ersterer dem Duecento, einer ernsten, gefahrenvollen, aber staatlich freien Zeit, letztere dem ausgehenden Quattrocento, einer kulturell fortgeschritteneren, leichtlebigeren, doch politisch unfreien Epoche angehörend.

Der Dominikanermönch Giocondo gehört mit als erster in die Reihe jener glänzenden Renaissancemenschen, deren Universalgenie Bewunderung erregt, und auch dadurch ist er manchem von ihnen ähnlich, daß er seine besten Kräfte dem Auslande widmete. Er wird als bedeutender Philosoph, als trefflicher Kenner des Griechischen gepriesen, in erster Linie aber war er Architekt und auch in dem Berufe oftmals gezwungen, mehr Handwerker als Künstler zu sein. In Paris hat er Brücken gebaut, seine Befestigung von Treviso setzte Karl V. in Staunen. Seine Vaterstadt Verona besitzt als edelsten Ausdruck seiner Kunst jenen Palazzo del Consiglio, kurz die „Loggia di Giocondo" genannt (entworfen 1476, vollendet 1493) (Abb. 29). Freilich sind längst nicht alle Zweifel an seiner Urheberschaft geschwunden, aber jedenfalls dürfen wir ihm doch mit ziemlicher Sicherheit den Entwurf zuschreiben, nach dem dann Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli den Bau vollendeten. Einfache und freudige Eleganz ist sein Hauptkennzeichen. Vorwiegend auf malerische Wirkung berechnet, ist auch die feine Ornamentik nach dieser Seite hin umgedeutet. Eine langgestreckte achtbogige Loggia öffnet sich an der Frontseite im unteren Stockwerk. Die stützenden korinthischen Marmorsäulen stehen auf einer Balustrade von gleichem Material auf. Das Obergeschoß ist vierteilig, von ornamentierten Marmorpfeilern durchbrochen, von denen der mittlere, nach unten durchgehend, auch die Loggia in zwei Hälften teilt. Jede Teilfläche der Fassade ist ihrerseits wiederum von einem, durch eine Säule durchschnittenen Doppelfenster durchbrochen, über denen die plastisch ausgefüllten Flachrundgiebel an das überkrönende Gesimse stoßen. Das architektonische Detail, Archivolten, Gesimseck, ist gediegen und fein empfunden. Die jüngst restaurierte arabesken- und medaillonreiche Fassadenmalerei, die einen wesentlichen Bestandteil für die malerische Gesamtwirkung ausmacht, ist heute leider wieder stark zerfallen. An der Ecke des Ober- und Untergeschoß trennenden Frieses be-



Abb. 101. Girolamo Campagna: Verkündigung am Portal der Loggia di Giocondo.

findet sich in Flachrelief das Bild eines Mönches, in dem man mit mehr oder weniger Recht das Selbstporträt Fra Giocondos hat erkennen wollen. Auf dem Dache des Palastes stehen die Statuen der vermeintlichen fünf berühmten Veroneser des Altertums, Catullus, Cornelius Nepos, Emilius Marcus, Plinius d. ä. und Vitruvius, im ganzen schablonenhaft komponierte, ausdruckslose Gestalten; auf dem die Seitengasse abschließenden marmornen Torbogen, der gewissermaßen noch zu dem Palaste gehört, eine Statue Fracastaros mit einer Inschrift Panvinios, die von Cattaneo 1559 errichtet wurde. Zu beiden Seiten des einfach und gediegen gehaltenen Eingangsportals hat der besser in Venedig geschätzte Girolamo Campagna in Bronze eine Verkündigung ausgeführt (Abb. 101), deren plastische Vollendung gleich ansprechend wie der liebenswürdige naive Zug ist, der durch die Gestalten des schwebenden Engels und der am Betpult knieenden Maria geht (Abb. 100). Girolamo Campagna, der der bedeutendste Schüler Danese Cattaneos war, dessen Fracastorostatue wir vorerst erwähnten, hat in dieser einfachen, ausdrucksvollen Gruppe das Beste der Veroneser Plastik des Cinquecento hinterlassen.

Das einfache, aber doch mit einer gewissen Wuchtigkeit konstruierte Portal von S. Maria della Scala*) ist weiter noch ein sicher bezeugtes Werk Fra Giocondos. Indessen müssen wir ihm auch das architektonisch vielleicht zarter

*) Die Kirche wurde in bescheidenen Dimensionen im Jahre 1324 von Cangrande erbaut und später erweitert. Sie ist einschiffig und würdevoll.

gedachte Portal am Pal. Vescovile gleichfalls zuweisen (Abb. 102). Gerade hier wird ersichtlich, wie die Plastik (oben über dem Bogen der Erzengel, zu beiden Seiten zwei Evangelisten, im Tympanonfelde eine sitzende Madonna mit dem Kinde) zu einer gänzlich nebensächlichen Beigabe (vielleicht sogar spätere Zutat!) reduziert worden ist, die — wenn sie fehlte — dem künstlerischen Gesamteindruck



Abb. 102. Portal vom Pal. Vescovile.

keinen Abbruch täte. Der Erzengel und die Evangelisten (siehe oben) zeigen stark venezianischen Einfluß und klingen deutlich an die Manier der Lombardi an. Es mag noch erwähnt werden, daß Fra Giocondo, von dem Verona andere Werke nicht besitzt, nach dem Tode Bramantes gleichzeitig mit Raffael als Bauleiter an St. Peter tätig war, ein Zeichen, daß man ihn schon zu seiner Zeit als einen der ersten Architekten Italiens zu schätzen wußte. Über seinem Bau am Petersdom hat ihn dann sehr bald (1515) der Tod ereilt.

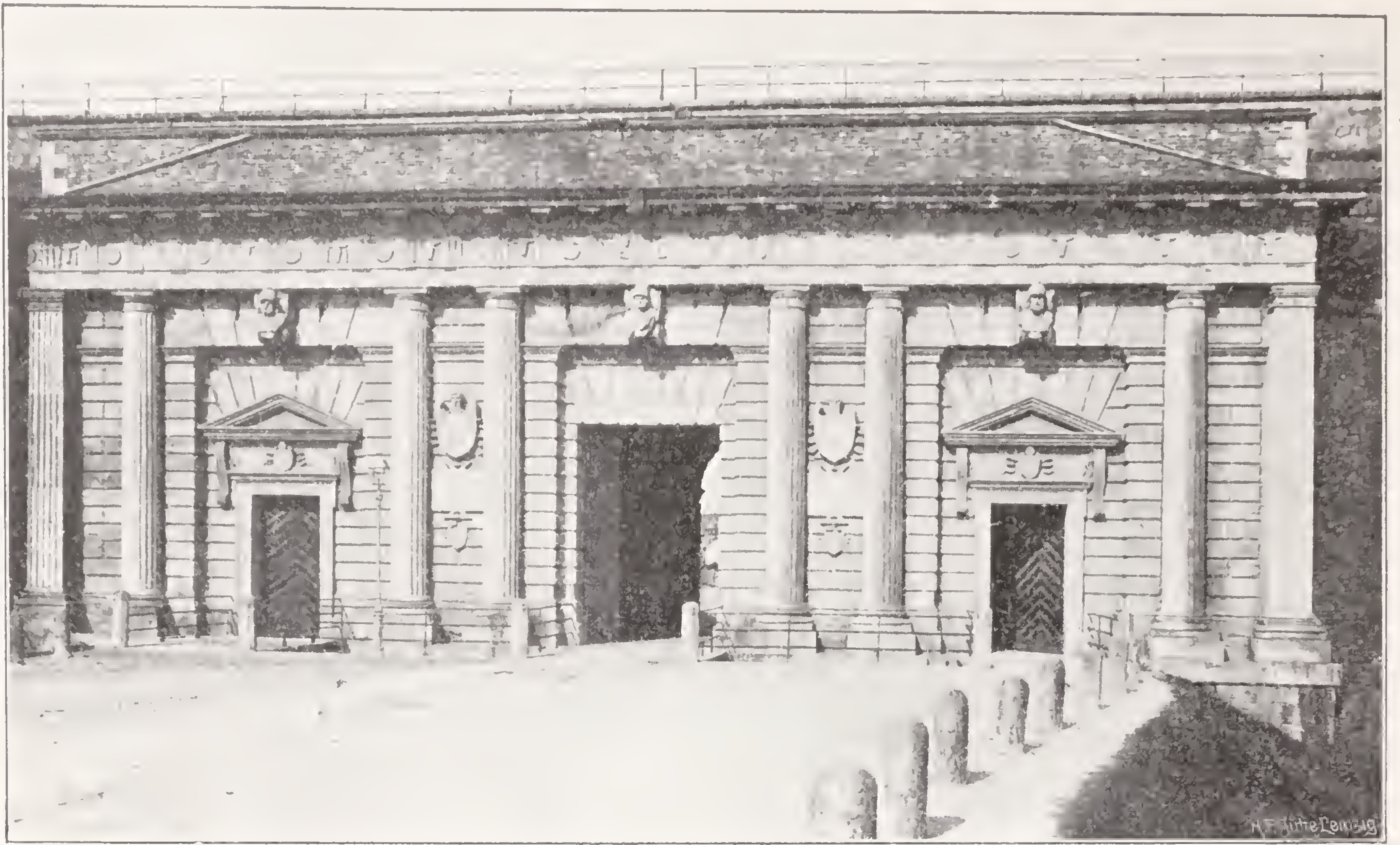


Abb. 103. Porta Palio.

Die letzte höchste Entwickelung der Veroneser Architektur bedeuten die zahlreichen Werke des berühmten Architekten Michele Sanmicheli (geb. 1448). Er war einer bekannten Architektenfamilie entsprossen; seinen Vater und Onkel nannten wir bereits im Zusammenhang mit der Loggia Fra Giocondos. Jung hat er seine Vaterstadt Verona verlassen, um nach dem ewigen Rom zu pilgern. Hier bildete er sich namentlich unter Bramante aus, der den stärksten Einfluß auf sein künstlerisches Empfinden ausgeübt. Aber auch mit Raffael, Sangallo, Michelangelo und Sansovino stand er in Beziehung. Seine Kunstweise aber darf mit Recht als die letzte Weiterentwicklung der Manier seines großen Lehrers Bramante bezeichnet werden. Mit ihm also zog klassisch-römische Art in die Etschstadt ein. Rein äußerlich gesehen hat er Ähnlichkeit mit seinem Veroneser Vorläufer Fra Giocondo; denn auch er verschmähte es nicht, im Dienste seines allmächtigen Souverän, der Republik Venedig, als Festungsarchitekt zu wirken. Bis nach Cypern hin hat er alle Befestigungen der Republik verbessert oder erneuert. In Venedig selbst gehört ihm die Fortifikation des Lido zu; aber seine Veroneser Festungsbauten, die bereits oben erwähnten Stadttore, sind besonders charakteristisch für seine Art, hier den trotzigen, ernsten Charakter des Festungsbaues „mit der Schönheit des dorischen Säulensystems und seiner Verhältnisse zu verbinden". Gerade mit diesem klassischen Akzent wirken sie besonders imposant. Vom römischen Amphitheater entlehnte er jene Rustikagliederungen nicht mehr der Fläche allein, sondern auch der Säulen und Pilaster, und der Porta dei Borsari hat er manches architektonische Detail, aber auch ganze Gliederungen entnommen. Immerhin war Sanmichelis Kunst stark genug, diese empfangenen Eindrücke in seiner Art fortzuentwickeln und umzugestalten. Von seinen Veroneser Stadttoren ist die Porta Palio das prächtigste (1557). Fünfbogig an der Innenseite mit imposanter Rustika, verjüngt sie sich

gewissermaßen dreiteilig an der Außenfront (Abb. 103). Trotz der beträchtlichen Dimensionen wirkt diese Fassade leicht und elegant. Die mächtigen dorischen Säulen sind in der Mitte paarweise geordnet, während an den Ecken je eine Säule neben einen Pfeiler zu stehen kommt. Die dreieckige Giebelkomposition über den Seitentoren erinnert stark an ähnliche Bildungen an der Porta Borsari. Porta Nuova ist ein früheres Werk Sanmichelis; einfacher gehalten zeigt sie deutlich sein Prinzip der klassischen Säulenordnung und wirkt, obwohl imposant, doch leicht und graziös. Porta S. Giorgio dagegen, der früheste Veroneser Torbau dieses Meisters, trägt noch deutlich die Zeichen „eines weniger Entschlossenen", dagegen ist die Porta S. Zeno zwar anspruchslos, aber doch schon edel mit klassischem Ausdruck gedacht. Das Metier eines Festungsingenieurs hat auf Sanmichelis Kunstentwickelung keinen guten Einfluß gehabt. Die Vorliebe für das Derbe, roh Imposante ist auch seinen Palästen eigen. Besonders die Erdgeschosse, die er durchweg mit Rustika behandelt, sehen diesen Stadttoren stark ähnlich; erst in den Obergeschossen schwingt er sich zu einer freien, oftmals auch sogar graziösen Art (wie am Pal. Bevilacqua) der architektonischen Komposition auf. Imponierend wirken besonders die wenigen, aber größtenteils mächtig behandelten Teile derselben. Ein Frühwerk, aber meinem Geschmack nach der am besten gelungene der Veroneser Paläste Sanmichelis, ist der wundervolle Palazzo Bevilacqua am Corso Cavour. Es ist beklagenswert, wie verwahrlost dieses herrliche Zeugnis der Renaissance für Jahrzehnte dagestanden hat, so daß es ernstlich dem Verfall nahe geraten war. Neuerdings baut man sein Inneres zu irgend einem „Institute" um, aber die Fassade wenigstens — sie ist ja auch das Hauptzeugnis für die Kunst Sanmichelis — wird fortbestehen (Abb. 104). Das Untergeschoß ist mit Rustika bekleidet. Die ornamentierten Fensterbänke werden von je zwei löwenartigen Stützen gehalten, die unten auf einem Sockel aufstehen. Über den Rundbogen der Fenster sind die Büsten der römischen Imperatoren nach antiken Vorbildern angebracht, wie wir sie ähnlich auch an der Fassade der Porta Palio über den Toren sehen. Die herrliche Komposition des oberen Stockes, vor dem sich ein langgestreckter Balkon hinzieht, aber hat der Künstler zum Teil einem antiken Vorbilde der Porta dei Borsari entnommen, um sie freilich mit einer gewissen Selbständigkeit fortzubilden oder doch umzugestalten. Die breite Front ist von acht schlanken korinthischen Säulen durchbrochen, von denen die Hälfte spiralförmig gewunden die andere Hälfte kanneliert ist. Schon diese Wechselformen kommen unten und oben gleichfalls an der Porta Borsari vor. Aber man vergleiche auch die Konstruktion der kleineren Fenster und der Dreiecksgiebel über ihnen, um sofort eine starke Ähnlichkeit mit dem erwähnten römischen Westtor herauszufinden. Nur die Form der großen Fenster ist reicher, majestätischer komponiert, sie erinnert mehr an altrömische Triumphbogen und wundervoll macht sich über ihnen der im Bogenfelde angebrachte plastische Schmuck. Das mächtige, vorspringende Kranzgesimse des Daches sitzt auf einem reich ornamentierten Architrav auf. Der Pal. Bevilacqua ist derjenige Bau Sanmichelis, der am freundlichsten wirkt. — Eine gänzlich andere, weniger graziöse, dagegen vielleicht mehr imposantere Fassadengliederung tritt uns an dem nahen Pal. Canossa entgegen (Abb. 105). Im Unter-

gliede haben wir wiederum das Rustikageschoß seiner Festungstore, in das schon ein Mittelstockwerk in kleinen quadratischen Fensterluken eingelassen ist. Die Fläche des Obergeschosses dagegen ist von sieben Rundbogenfenstern durchbrochen, die voneinander durch Doppelpilaster getrennt sind. Ein Bodenstockwerk entspricht dem unteren Mezzanin. Das Dachgesimse ist auch hier ähnlich wie am Pal. Bevilacqua behandelt, aber als oberster Abschluß ist eine Balustrade aufgesetzt,



Abb. 104. Pal. Bevilacqua.

auf der sich dann noch, schon stark barock aufgefaßte Figuren (eine spätere Zutat?) völlig unkünstlerisch breit machen. Meinem Geschmack nach vermag diese Balustrade den Eindruck der Gesamtfassade nicht sonderlich zu heben. Wundervoll und besonders bemerkenswert im Rahmen der Veroneser Renaissancearchitektur ist das Innere des nach römischer Art zu einem Pilasterhofe ausgestalteten Erdgeschosses; eine weite offene Halle, durch die man auf den natürlichen Hintergrund der herrlichen Etschlandschaft hinausblickt. — Wiederum anders ist der Pal.

Pompei alla Vittoria (Museo civico) architektonisch empfunden (Abb. 106). Am Untergeschoß hat Sanmicheli auch hier wieder die Rustika angewandt. Die Fassade des oberen Stockwerkes ist von zahlreichen Rundfenstern durchbrochen, so daß nur wenig Flächenraum übrig bleibt. Dieselben werden durch schwere jonische Säulen, die auf einer Balustrade aufstehen, voneinander getrennt. Über den Fensterbogen sind Masken angebracht. Die Komposition des oberen Architraves und



Abb. 105. Pal. Canossa.

des Dachgesimses entspricht derjenigen der beiden anderen besprochenen Paläste. Pal. Pompei aber ist unzweifelhaft der klassischste von Sanmichelis Veroneser Palastbauten. Einfach und würdig ist der Pal. Verzi auf der Piazza Brà aufgefaßt, doch nicht sonderlich bemerkenswert; dagegen gehört der mächtige Pal. della Gran-Guardia auf demselben Platze, zu dem man auf Stufen emporsteigt, der Kunst Sanmichelis nicht zu. Sein Erbauer ist vielmehr ein Verwandter dieses Künstlers, Domenico Cortoni, der sich seiner Aufgabe nicht ganz mit gleichem Geschick entledigt hat. Das untere, zum Teil in

einer weiten Bogenhalle geöffnete Stockwerk ist im Vergleich zu dem oberen zu groß geraten. Doch ist das letztere mit seinen gewaltigen jonischen Säulengliederungen, über denen sich ein breiter, klassisch ornamentierter Dachfries erhebt, ganz im Sinne der Kunst Sanmichelis empfunden. Malerisch wirkt der Teil von der alten Stadtbefestigung der Visconti, der neben und hinter ihm aufragt. Der Pal. Tresa (nahe bei Porta Vescovo) zeigt noch die Art Sanmichelis, ohne von diesem Meister herzurühren, dagegen soll der große Veroneser Architekt den Pal.

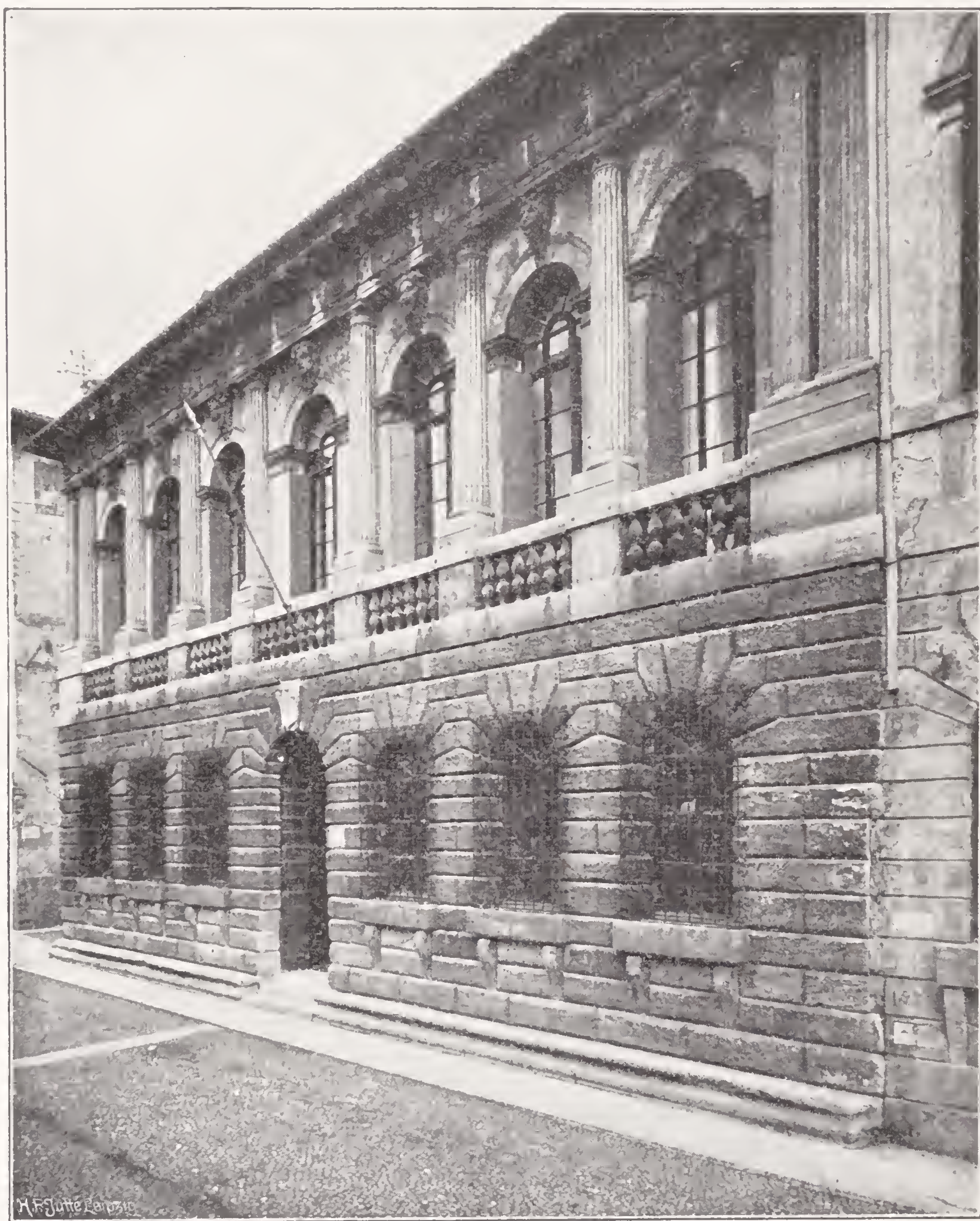


Abb. 106. Pal. Pompei.

della Torre bei S. Fermo Maggiore wenigstens zur Hälfte ausgebaut haben. — Auch als Portalkünstler ist Sanmicheli, ähnlich wie sein Vorgänger Fra Giocondo, in Verona tätig gewesen; der Porta de Notai über der Treppe im Hofe des Pal. della Ragione haben wir früher im Zusammenhang mit jenem bereits gedacht (Abb. 25). Dieses Werk wirkt ungemein graziös, was man dagegen von der Porta am Palaste Cangrandes, der sogenannten Porta del Capitanio, nicht eben behaupten kann; doch hat hier Sanmicheli gerade sein Anpassungsvermögen an das bereits vorhandene romanische Gebäude gut bewiesen. Zu beiden Seiten des

Einganges steht eine massig gegebene dorische Säule nebst einem Pfeiler gleichen Stils; darüber setzt sich der schwere Giebel auf.

Auch mit den kirchlichen Bauten aus dieser Zeit ist der Name des großen Veroneser Architekten eng verknüpft. Das wundervollste, was seine Kunst auf diesem Gebiete geschaffen hat, wird stets die Marmorkapelle — besser sagte man „Tempel" — der Pellegrini bei S. Bernardino bleiben (Abb. 107). Sie mutet durchaus klassisch an und erinnert in ihren zierlichen, graziösen Formen am meisten



Abb. 107. Detail aus der Kapelle Pellegrini.

an den Pal. Bevilacqua, mit dem auch das Detail am stärksten Ähnlichkeit hat. Es ist ein Rundbau, von einer hohen sphärischen, kassettierten Kuppel überwölbt. Die untere Hälfte ist vierfach gegliedert. Jede Gliederung ist durch zwei hohe korinthische Säulen, die genau wie am Pal. Bevilacqua zu Paaren kanneliert und spiralförmig gegeben sind, gekennzeichnet. Über diesen liegt ein breiter Streifenarchitrav auf, auf dem sich der gezackte Dreiecksgiebel erhebt. Diese vier Hauptgliederungen, die als Altarnischen (eine als Eingang) gedacht sind, sind voneinander durch kleinere Nebennischen getrennt. Über den Hauptgliederungen zieht sich im Kreise eine Galerie hin, hinter der der hohe Tambour aufsetzt. Letzterer ist von vier Fenstern durchbrochen, die durch je zwei korinthische Säulen dreiteilig gemacht

sind. Über dem Tambour steigt dann die imposante Kuppel auf. Wie am Pal. Bevilacqua sind die zwischen den Säulen, Giebeln und Bogen freigebliebenen Felder plastisch durch schwebende Gestalten ausgefüllt. An den Säulen fällt auf, daß ihre spiralförmigen Windungen oder ihre Kannelierungen nur in der oberen Hälfte die Ausgrabung haben, während dieselben in dem unteren Teile nur schwach angedeutet sind. Damit hat Sanmicheli eine einzigartige Wirkung hervorgebracht, die vornehmlich darauf hinzielt, die Einförmigkeit durch Abwechselung zu beleben. Diese Capp. Pellegrini ist ein marmornes Schmuckkästlein in der Architektur von Verona. Gegen sie treten die Kirchenbauten Sanmichelis insgesamt an Bedeutung zurück. An S. Maria in Organo, einer im Innern gotischen Kirche, wird ihm der Neubau der leider unvollendeten Fassade (1592) zugeschrieben. Es ist hier eine Dreigliederung mit korinthischem Säulen- und Pfeilersystem angewandt. Auch das Unvollendete läßt die Würde und Einfachheit des nicht ausgeführten Ganzen ahnen. Von der Kirche S. Giorgio in Braida, einem Miniaturmuseum der Veroneser Malerei, wird unserem Architekten zum Teil nur die zweischössige, edelgegliederte Fassade, zum Teil auch der ganze Bau zugeschrieben. Andere wiederum weisen Sanmicheli nur den, in seiner Höhenkonstruktion nicht vollendeten, mächtigen Campanile zu. Diese Kirche zeigt eine einschiffige, aber reich und bedeutend gegliederte Anlage in ihrem Inneren, das ohne Querbau ist. Der Chor, nur ein wenig enger als das Hauptschiff, hat einen runden Abschluß. Imposant ist der rohe Kuppelraum, dessen Zylinder von zwanzig Pilastern geschmückt wird. Jedenfalls gehört S. Giorgio mit zu den schönsten und würdigsten Renaissancekirchen Oberitaliens und hat gerade vor venezianischen Kirchen dieser Epoche durch ihre imponierende Einfachheit viel voraus, ganz abgesehen von ihrem wundervollen malerischen Inhalt, der sie jedem Kunstfreund besonders teuer macht. — Die berühmte Kirche der Madonna di Campagna, die vor Porta Vescovo im Landdistrikt von Verona liegt, ist gleichfalls von Sanmicheli; wenigstens wurde sie nach seinem Tode nach seinen Plänen mit einigen geringen Abweichungen ausgeführt. Sie entspricht dem Typus der Rundkirchen und hat nur ein einfaches Äußere.

Damit haben wir Michele Sanmichelis Tätigkeit in Verona zwar beendet, keineswegs aber die Veroneser Renaissancearchitektur. Von den Kirchen Veronas ist SS. Nazaro e Celso gotisch begonnen, dagegen um das Jahr 1500 im neuen Stile ausgebaut, ohne künstlerisch weiter erwähnenswert zu sein. Dagegen müssen wir aus der Zahl der übrigen Veroneser Paläste, die wir nicht alle eingehend behandeln können, wenigstens noch einige typische Beispiele herausgreifen, die fern ab von der mehr auf das Kolossale hinzielenden Manier das entgegengesetzte Bestreben zeigen, zierlich und graziös zu wirken. Zwei dieser Paläste werden noch der Kunst Fra Giocondos, freilich unter einem starken Zweifel, zugeschrieben. Der eine ist das Hospiz in der Via Corso Cavour, dessen Fassadenfläche einfach und glatt behandelt ist und nur in den Fensterumrahmungen den Stil der Frührenaissance verrät; im Inneren hat es einen hübschen Säulenhof. Der andere ist der Pal. Risaldi, ziemlich ähnlich gehalten, an der gleichen Straße. Charakteristischer sind noch eine Reihe von Palästen, deren Entstehungszeit aber um einige Jahrzehnte zurückliegt, die gewissermaßen erst den Übergang vom Gotischen zum

Stil der Frührenaissance zeigen. Dazu gehört in erster Linie der schöne Palazzo, heute Albergo della Academia, in dessen Fensterkonstruktion sich der gotische Dreipaß mit den einfassenden Renaissancepilastern sehr gut verbindet. Einen ähnlichen architektonischen Gedanken zeigt der Pal. Franchini in der Via S. Eufemia, dessen gotisch gehaltener Balkon mit den überkrönenden Masken von Kriegern (eine Form, die öfters in Verona wiederkehrt) besonders graziös und zugleich ein typisches Beispiel ist. Auch der zierliche Backsteinbau des Pal. Pozzoni (Corso Cavour)



Abb. 108. Pal. Pozzoni.

mit seinem vorspringenden Dach erinnert mehr an Sieneser Architektur, zeigt aber auch deutlich den Übergangsstil vom Gotischen zur Renaissance (Abb. 108). In zweien seiner Mittelfenster hat sich der gotische Vierpaß mit den Dreipässen zu einer zierlichen Form verbunden. Dagegen zeigt der Pal. der Banca d'Italia schon den gänzlichen Sieg der Renaissance, jener graziösen, die gänzlich absteht von den klassisch-antik wirkenden Palästen Sanmichelis (Abb. 109). Die einfach gehaltene Front wird durch vier kleine Balkons belebt, die in ihren ornamentalen Formen alle verschieden sind. Die auf das Dach zwecklos aufgesetzten Figuren dürften spätere Zutaten sein. Das sind einige Typen für Renaissancepaläste, von

denen wir die künstlerischsten herausgegriffen haben. — Der Vollständigkeit halber müßten wir eigentlich unter diesem Abschnitt noch die zahlreichen Altareinfassungen im Stil der Renaissance in den Kirchen Veronas behandeln, von denen wir oben bereits auf das eine und andere Beispiel hingewiesen. Es zu unterlassen, können wir vor unserem kritischen Gewissen sehr gut verantworten; denn einerseits tritt ihre Bedeutung gegen andere Werke dieser Art, z. B. in Venedig, bedeutend zurück, andererseits aber fürchten wir die Geduld eines geneigten Lesers, der durch die Lektüre des letzten Abschnittes schon stark ermüdet ist, unnötig länger auf eine harte Probe stellen zu müssen.



Abb. 109. Pal. der Bank von Italien.



Abb. 110. Detail aus Brusasorcis „Gran Cavalcata“. Pal. Ridolfi.

7. Die letzten Ausläufer der Veroneser Malerschule.

(Schlußwort.)

Hatte die Architektur von Verona durch die Kunst des großen Michele Sanmicheli ihre letzte hohe Blüte erreicht, so weist ebenfalls die Malerei des ausgehenden Cinquecento noch eine Reihe hervorragender Namen auf, die freilich in ihren Werken zum großen Teil recht ungleich, doch noch einen letzten strahlenden Schimmer über die Kunst der Etschstadt werfen. Technisch oftmals den vorerst genannten Meistern überlegen, fehlt ihnen aber doch die erfrischende Naivität jener, da sie gezwungen sind, insgesamt mächtigeren, von außen hereindringenden Einflüssen nachzugeben. Zwei Städte spielen dabei vornehmlich eine bedeutungsvolle Rolle, Venedig und Brescia. Ersteres durch die Malerei der Bonifacii und Tizians, letzteres durch seine drei großen Meister Savoldo, Romanino und Moretto. — Auch die Fassadenmalerei nimmt diese letzten Veroneser Künstler stark in Anspruch; denn das konservative Element blieb bis auf geringe, rein äußerliche Details, die es der neuen Architektur entlehnte, doch bei der aus früherer Zeit überkommenen Form der Häuseranlage, deren breite Flächen wie früher Platz zur malerischen Ausschmückung gewährten. Aber wir finden keine Madonnen- und Heiligenbilder mehr. In Mantua hatte Giulio Romano den herzoglichen Palast mit allegorisch-mythologischen Darstellungen, mit Szenen aus dem trojanischen Kriege ausgemalt, im Pal. del Te hatte er die Sage der Psyche heiter, in antikisierender Form al fresco erzählt. Das sind Stoffe, die im Gegensatz zu dem aufs Jenseits gerichteten Sinne von einer frohen Daseinsfreude künden. Auch in Verona verlangte man ähnliche Darstellungen; wenn die Ahnen ihren religiösen Sinn an den Madonnen und Grablegungen Montagnas, an den Heiligen

Bonsignoris und Carotos erbaut hatten, die Söhne und Enkel wollten Meeresgötter, Liebesgeschichten, Waffenglanz des alten Rom an ihren Häusern sehen. Schon Mantegna hatte den Schlachtengemälden, d. h. den Szenen, die vom kriegerischen Alltagsleben berichten, den Weg geöffnet. Ein Maler späterer Zeit, Dionisio Battaglia, erhält geradeweg von diesem Zuge seiner Kunst seinen Namen. Was heute noch von all diesen Fresken in Verona am alten Platze zu sehen ist, vermag kaum noch eine Ahnung von dem ursprünglich Vorhandenen zu geben. Um diese Kunstschätze nicht ganz zu verlieren, hat man sie zum Teil im Museo civico, zum Teil im Pal. della Gran Guardia untergebracht*). Giulio Romano selbst scheint in Verona nichts hinterlassen zu haben, aber er hat einen geistesverwandten, bis heute noch wenig gekannten Maler, Pomedelli aus Villafranca tn seiner Art, vielleicht unbewußt, ausgebildet, von dem die sehr gut erhaltenen antikisierenden Fassadenmalereien an einem Hause hinter der Via Pallone sind. Sie sind weniger ihrer künstlerischen Vorzüge an dieser Stelle erwähnenswert als ihres sinnenfrohen Inhalts, und weil wir in diesem Hause noch das am besten erhaltene Beispiel für die Veroneser Fassadenmalerei vor uns haben.

Francesco Torbido, genannt il Moro, war der Lieblingsschüler seines Meisters Liberale da Verona. Dieser hatte sich so sehr in seine Art zu malen verliebt, daß er ihn sogar zum Erben seines Vermögens einsetzte. Wir können das gut verstehen, denn Francesco ist wirklich ein Meister von hervorragenden Qualitäten, dem von den späteren Veroneser Meistern nur Paolo Veronese gleichgestellt werden kann. Sein Hauptwerk, die Fresken an der Halbkuppel und den Oberwänden des Domchores, gehen in ihrer Komposition auf Kartons von Giulio Romano zurück. (Dagegen scheinen mir die Darstellungen aus dem Marienleben selbständig komponiert zu sein?) In der Halbkuppelausmalung haben wir tatsächlich etwas Außerordentliches, fast Bizarres vor uns. Die Apsis ist völlig architektonisch ausgemalt, eine Capp. Pellegrini al fresco. Die Jünger stehen auf einer oberen Galerie und schauen voll Staunen der Himmelfahrt Mariä zu. Zum Teil stehen sie aufrecht, zum Teil sind sie in die Kniee gesunken. Maria entschwebt leicht, von Engelchören umgeben, die die schweren Wolkenmassen zur Seite schieben. Man bedenke das Ungewöhnliche dieser Szenerie: Marias Himmelfahrt in einem antiken Tempel. Die Jünger müssen wohl etwas vorher davon gewußt haben, daß sie, um dem Vorgang recht nahe zu sein, die Galerie erklommen haben. Aber für diese bizarre Komposition ist Torbido nicht verantwortlich zu machen, sie geht auf Giulio Romano zurück, „der dabei Correggios Raumwirklichkeit mit seinem eigenen Stil in Einklang zu bringen suchte". Aber der Maler Torbido zeigt sich in der koloristischen Behandlung, in der edlen Gestalt der Madonna und der diskreten Wiedergabe des Affektes. — Die Fresken an den Oberwänden des Chores behandeln zwei andere Szenen aus dem Marienleben: Mariä Geburt und Tempelgang. In dem Fresko, das die erstere erzählt, hat Torbido eine bürgerliche Familienszene mit intimem Reize wiedergegeben. Die Wöchnerin liegt

*) Direktor Sgulmero hat die Absicht kundgegeben, alle diese Fresken von den Häuserfassaden in einem eigenen Museum aufzustellen; ein Plan, von dem wir nur wünschen können, daß er sich bald verwirkliche.

im Bette, wo sie eben herzlich von einer Gevatterin begrüßt wird. Um das Neugeborene sind zwei Mägde beschäftigt, im Begriffe, es zu waschen. Der Vater hat mit einem Gevatter ein Gespräch angeknüpft. Es steckt gesundes Leben in dieser Szene, die technisch vollkommen behandelt ist. Bei dem Tempelgang der jugendlichen Mariä denken wir unwillkürlich an Tizian, der zur selben Zeit den gleichen Vorgang so meisterhaft in der Academia zu Venedig dargestellt hat. Dem großen Venezianer kam es in erster Linie darauf an, ein Zeitbild zu geben. Senatoren stehen unter der Volksmenge — der architektonische Prospekt ist echt venezianisch. Torbido hat sich die Szene anders gedacht, mehr im Sinne der Wirklichkeit. Darum verzichtet er von vornherein auf einen großen Zuschauerapparat. Wie unvermutet kommen von rechts und links einige Personen, deren Weg zufällig am Tempel vorbeiführt, und die nun erstaunt stehen bleiben, um die Kleine, die schon die Hälfte der Treppe erklommen hat (sie bildet gerade den Mittelpunkt des Gemäldes), in den Tempel hineinspazieren zu sehen. Oben wird sie, ähnlich wie bei Tizian, vom Hohenpriester erwartet. Auch hier hat Torbido mit wenig Mitteln eine naive und erfrischende Wirkung erzielt. Was die Komposition von dem Werke Tizians vornehmlich unterscheidet, ist, daß wir hier nicht wie auf jenem eine Frontal-, sondern eine Tiefenansicht haben. Die kleine Maria kehrt uns den Rücken zu. — Eine vierte Szene aus demselben Stoffkreis hat Torbido in einer Verkündigung über dem Chorbogen gegeben. Sie mutet bereits ganz venezianisch an; dagegen sind die Gestalten der Propheten Jesaias und Ezechiel (ebendort) mit würdevollem Ausdruck behandelt. Ein anderes Fresko der Verkündigung von diesem Meister befindet sich in S. Maria in Organo. — Von Torbidos Kunst als Meister des Altarbildes sind nur wenige Beispiele in Verona vorhanden. In S. Zeno (rechtes Seitenschiff) hat er auf einem Altarbilde eine Madonna inmitten von Heiligen dargestellt, die des Liebreizes nicht entbehrt. S. Fermo Maggiore bewahrt zwei Altarbilder von seiner Hand. Drei Heilige, die sich durch reiche Bewegung auszeichnen, und eine Madonna mit dem Bambino auf Wolken, darüber die Dreifaltigkeit. Unten steht ein Erzengel mit dem kleinen Tobias, rechts die hl. Barbara (Abb. 111). Sehr gut und fein empfunden ist die kontrastreiche Lichtbehandlung. Die Gruppe der Madonna und des Christkindes ist lieblich, zeigt leonardesken Einfluß und erinnert in einem leichten Zuge von Affektation an ähnliche Darstellungen Parmegianinos. — S. Eufemia bewahrt gleichfalls ein Altarbild Torbidos. Im Museo civico werden diesem Meister einige Bilder, darunter im Saal III eine Anbetung der Hirten, ferner ein ausdrucksvolles Porträt und ein Erzengel mit Tobias zugewiesen. Letzteres Bild hat zwar auf dem Baumstamm die Zeichnung Æ., was auf Moretto schließen ließe, doch ist sie von verschiedenen Gelehrten für falsch erklärt worden, eine Meinung, der auch wir uns gerne anschließen. Es ist ein hübsches Stimmungsbild, das auch jenen novellistischen Zug hat, den wir gerade bei Darstellungen dieser Art sehr schätzen. Ein abschließendes Urteil über Francesco Torbido muß zugestehen, daß er ein liebenswürdiger Meister ist, der bei technischer Vollkommenheit und einer hübschen koloristischen Begabung ansprechend und fast noch naiv im Sinne der Carotos und Girolamo dai Libris auf uns wirkt. Torbidos

Schwiegersohn, Giambattista del Moro, ist nur ein mittelmäßiges Talent. In SS. Nazaro e Celso hat er die Lünetten über den meisten Altären mit biblischen Szenen ausgefüllt, die, nur sehr schwer bei ungenügender Beleuchtung zu sehen, kein abschließendes Urteil gestatten. Sehr gut immerhin ist die Scham Evas und das bittende Flehen Adams vor dem Herrn nach dem Sündenfall ausgedrückt. — Bescheidene Arbeiten sind auch die einfarbigen Darstellungen aus dem Leben des hl. Stefanus in den beiden Seitenschiffen der gleichnamigen Kirche. Das Museo



Abb. 111. Francesco Torbido: Altarbild. S. Fermo Maggiore.

civico bewahrt einige Freskenüberreste dieses Meisters von seinen Fassadenmalereien an der Casa Rosin, mythologische Szenen eines Tritonenzuges (Hofraum) und im letzten Saale das Stück eines römischen Triumphzuges; Darstellungen, denen es nicht an Leben fehlt. — In Domenico Rizzi, genannt Brusasorci, tritt uns wiederum eine Gestalt entgegen, die der ausgehenden Malerei alle Ehre macht. Burckhardt nennt ihn nicht ganz mit Recht „einen tüchtigen Nachfolger Michelangelos". Dieses Urteil würde besser auf den später zu besprechenden Farinati passen. Zwar sind Brusasorcis Werke gleichmäßig durch einen grandiosen Zug der Bewegung ausgezeichnet, aber er hat doch zu viel Sinn für das Graziöse, Leichte, um einen Vergleich mit Michelangelo rechtfertigen zu können. Eher möchten wir Einflüsse

der Brescianerschule bei ihm voraussetzen, die — wie wir unten erklären — stark auf die späte Veroneser Malerei gewirkt hat. Speziell sein Kolorit, das nicht mehr „echt veronesisch" im Sinne Cavazzolas ist, gibt den Silbertönen eines Moretto nach. Aber auch das Ungleiche seiner Werke ist bei diesem Meister wie für alle anderen dieser Epoche durchaus charakteristisch. In S. Maria in Organo hat er über der Kapelle links vom Chor eine Auferstehung Christi gemalt, die ihm sehr gut gelungen ist. Gegen sie verblassen seine Szenen aus der Geschichte



Abb. 112. Brusasorci: Die Madonna mit den drei Erzengeln.
S. Giorgio Maggiore.

des Heilands in der genannten Kapelle. Unbedeutend sind auch seine Freskomalereien in der Kuppel von S. Stefano, wie das ebendort befindliche Fresko über der rechten Seitentür, wo der Heilige von Kindlein umgeben ist, die, wie er, „als Erstlinge des Martertums" bezeichnet werden. Wundervoll wirkt dagegen sein Altarbild in S. Giorgio in Braida: eine Madonna in der Höhe, unten die drei Erzengel mit dem kleinen Tobias, der sich ängstlich vor dem erzgepanzerten Schritt Michaels in den Schoß Gabriels flüchtet. Hier offenbart sich in etwa der Schüler Francesco Carotos, der aber seinen Meister, dessen ähnliche Darstellung im Museo civico wir bereits kennen, in diesem Bilde ungleich übertroffen hat.

Seine drei Erzengel sind edle, lebensprühende Gestalten. In der üppigen, blonden weiblichen Figur rechts sehen wir das venezianische Frauenideal dieses Jahrhunderts deutlich verkörpert. Auch hier ist der novellistische Zug sehr gut zum Ausdruck gebracht. Es wirkt ergötzlich, den kleinen Schoßhund im Vordergrunde den mächtigen Michael anbellen zu sehen. Auch der Himmel ist in Bewegung. Von rechts und links stürmen die Engelscharen zur Glorie der Madonna herbei, die in ihrer stillen Andacht wohltuend und ruhig wirkt (Abb. 112). Von diesem Meister befindet sich im Chor derselben Kirche ein großzügig komponiertes Bild der Mannalese, die aber erst nach seinem Tode von einem Schüler ausgeführt wurde. Es ist ein figurenreiches Werk, doch vollkommen eindruckslos, auch koloristisch wenig für Brusasorci bezeichnend. Unbedeutend ist auch die Enthauptung eines Bischofs in der Lünette des ersten Altars rechts in S. Fermo, eine mittelmäßige Schularbeit, die des tieferen Gehaltes entbehrt. Dagegen hat dieser Maler in seinem Hauptwerk, den Fresken in einem Saale des Pal. Ridolfi, die die „Gran Cavalcata" Karls V. und Clemens' VII. in Bologna (1530) behandeln, ein mehr kulturhistorisch als künstlerisch bedeutendes Werk geschaffen. Denn es ist mit wenig Abänderungen vollkommenste Wiedergabe des selbst Geschauten (Abb. 110). Herolde zu Fuß mit Bannern und Fanfaren eröffnen den prächtigen Zug. Auf stolzen, sich bäumenden Rossen reiten die Edlen Deutschlands und Spaniens einher, zusammen mit den Großwürdenträgern des heiligen Stuhles. Insignien und Kardinalshüte werden ihnen voraufgetragen. Dann der Weltherrscher Karl mit seinem päpstlichen Freunde Clemens VII. Unter den Großen Roms gewahren wir Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, den Bannerherrn der Kirche und Stadtpräfekten von Rom. Dann folgen stahlgepanzert die jungen Granden Spaniens. Auch Alessandro de' Medici befindet sich in diesem festlichen Aufzuge. Wie fein die furchendurchzogenen Gesichter all dieser edlen Herren gegeben sind, die mit dünnen entnervten Händen in die Zügel greifen. Auf der Schmalwand zwischen den Fenstern hat der Künstler ein altrömisches Volksfest, das in seiner Art fast an Darstellungen Hogarths erinnert, gegeben. Auf dem Boden liegt ein Betrunkener, dem der Wein aus dem Munde läuft. Aus Brunnen fließt das edle Naß und an einem Spieße wird ein mächtiger Ochse, dessen Leib ganz mit Hühnern gefüllt ist, gebraten. Kaiserliches Festgepränge und brutale Volksbelustigung! — Der Vorwurf dieser Darstellung hatte an sich schon etwas Ungewöhnliches. Es war eine schwere Aufgabe, all die mächtigen Pferdeleiber auf einem beschränkten Raume zu vereinigen. Doch zeigt auch hier Brusasorci den ihm eigenen Zug der Bewegung. Die Szenen sind mit Lebendigkeit gegeben; die Färbung ist hell und dem Stoffe geschickt angemessen. Andere Werke von diesem Meister bewahrt noch das Museo civico, mehr oder weniger bedeutend. So befindet sich dort (Raum vor dem Saal der Medaillen) ein Bild mit mehreren weiblichen Heiligen. Es sind durchweg schöne Frauengestalten, die mehr irdischen Liebreiz als himmlische Frömmigkeit haben. In solchen kleinen Zügen verrät sich auch bei diesem Meister eine starke Verwandtschaft mit der venezianischen Malerei. In S. Trinità hat endlich noch Brusasorci eine lebensvolle Darstellung der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen und S. Onofrios geschaffen. Erstere fordert wiederum zu einem Ver-

gleiche mit einem Bilde seines Lehrers Francesco Caroto heraus, bei dem auch diesmal Brusasorci gut abkommen dürfte. Von seinen Fassadenmalereien bewahrt der Hof des Museums einige grau in grau gemalte Stücke, die Meergötter und antike Gottheiten darstellen und wahrscheinlich vom Pal. Murari herstammen, wo Brusasorci die Geschichte der Psyche, Hochzeit des Benacus, Centauren und Lapithenkämpfe darstellte.

Michelangelesk und echt venezianisch zugleich wirkt die Malerei Paolo Farinatos (geb. 1524). Von seinen Fresken im Chor von SS. Nazaro e Celso ist leider wenig mehr zu sehen. In der Halbkuppel der Apsis hat er Gottvater in



Abb. 113. Farinato: Jesus wird dem Volke gezeigt. Museo civico.

den Wolken, von Engeln umgeben, gemalt; in den Feldern des Tonnengewölbes und den Lünetten unter dem Kreuzgewölbe des Chors (derselbe ist von einem Kreuzgewölbe und einem Tonnengewölbe überdacht) hat er — so weit das noch zu erkennen möglich ist — vier Szenen aus dem Leben der Heiligen dargestellt. Man erkennt noch robuste Gestalten, die mehr an den Typus der Fleischerknechte, denn an asketische Märtyrer erinnern. Einige für diesen Künstler besonders charakteristische Stücke besitzt das Museo civico. Da ist in erster Linie „Christus vor dem Volke" (Abb. 113). Eine antike Säulenhalle ist voll von Volk, derbe, robuste Gestalten, die zum Teil an Dürer erinnern (man bedenke, wie begehrt und bekannt Dürers Stiche zu dieser Zeit in Italien waren). Ganz im Vordergrunde, völlig unbekümmert um den grausigen Vorgang, will ein schönes, blondes Weib

ihrem nackten Buben die Brust geben, und daneben wird der dornengekrönte Christus vor das Volk geführt. Ein Herkules an Muskelkraft und Körperformen. Zwei gleichfalls muskulöse Henkersknechte haben alle Kräfte notwendig, den ungefügen Riesen zu bändigen. Das ist zuviel des Guten; aber doch hat Paolo alles Derbe und Brutale, wie wir es noch bei Cavazzola sahen, hier vermieden. In der säugenden Mutter, zu der der Heiland herabschaut, und dem gebändigten Christus, in dem fast eine elementare Naturgewalt zu unterliegen scheint, liegt ein reizvoller Kontrast. Dagegen ist die koloristische Komposition ganz in den hellen Tönen Brusasorcis gehalten. — Im Saal II befindet sich von Farinato ein kleines, auf Stein gemaltes Bild, „Christus in der Vorhölle“, durchaus michelangelesk. Von anderen Werken dieses Meisters sehen wir ab. Von seinen Fassadenmalereien sind Allegorien und eine Szene aus Dante an einem Hause bei Ponte Navi bemerkenswert.



Abb. 114. G. Savoldo: Madonna mit Heiligen. S. Maria in Organo.

Von den drei großen Brescianer Meistern Savoldo, Girolamo Romanino und Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, hat vor allem der letztere eine einflußreiche Bedeutung auf den weiteren Werdegang der Veroneser Malerei gehabt. Von Savoldo, dessen düstergestimmter, schwermütiger Ton kennzeichnend ist, hat S. Maria in Organo ein Altarbild, eine Madonna in den Wolken, unten vier Heilige, das in nichts an ähnliche und frühere Werke der Veroneser Malerei heranragt (Abb. 114). — Im Jahre 1540 war Romanino mit seinem Kollegen Moretto nach Verona gekommen, wo sie sich, wie es scheint, zwei Jahre lang aufgehalten haben. Zunächst waren sie für die Kirche S. Giorgio in Braida beschäftigt. Romanino hat hier die Orgelflügel mit den Martern des Heiligen bemalt; Moretto für diese Kirche eins seiner schönsten Werke, eine Madonna in den Wolken, darunter fünf Märtyrerinnen geschaffen (Abb. 116). Andre Bilder dieses Meisters, von denen

aber nur zwei gezeichnet sind, befinden sich noch in Verona. Charakteristisch vornehmlich für die Art Morettos ist der sanfte perlgraue Silberton, der über seinen Bildern liegt. Aus seinen Gestalten, besonders den herrlichen Frauen, denen er mit Vorliebe die schweren dunklen Zöpfe um das Haupt legt, spricht klagende Wehmut. Sie blicken alle so ernst, so tiefsinnend drein, als könnten sie uns von verlorenem Lebensglück erzählen. Ein Schatten liegt um ihre Augen; sie sehen sich allesamt ähnlich, wie sie Schwestern eines großen, tiefen Leides sind. In seinen männlichen Figuren verkörpert er nur selten das Jünglingsalter, gerade beim hl. Sebastian ist er dazu gezwungen, am liebsten ist ihm das bärtige Mannesalter, das von Welterfahrung und Sorgen berichtet. Das sind wenige charakteristische Züge, die für den Sinn dieses herrlichen Moretto aber bezeichnend sind. Selbst da, wo er versucht das „Problematische" im Weibe zu geben, wie auf dem Bildnis jener unerklärbaren sogenannten „Erodiade" (im Pal. Martinengo in Brescia), schleicht sich vielleicht unbewußt jener wehmütige, klagende Zug ein (Abb. 115).



Abb. 115. Moretto: Erodiade. Pal. Martinengo. Brescia.

Ein direkter Nachahmer Morettos in der Veroneser Kunst ist der Lehrer Paolo Veroneses, Antonio Badile, auf einem Jugendbilde in SS. Nazaro e Celso vom Jahre 1543. Es handelt sich um eine Darstellung von vier männlichen Heiligen, die durchaus würdige, bärtige, charaktervoll im Sinne Morettos behandelte Gestalten sind. Der bläuliche Silberton, der an Morettos Arbeiten so kennzeichnend ist, erfüllt auch hier die Luft. Auf dem Boden liegt eine Schelle, welche die Zeichnung „A. B." und die Jahreszahl trägt. In den Wolken thront eine Madonna, deren schweren Mantel Engel auseinanderfalten. Die Ähnlichkeit mit vielen Brescianer Werken Morettos ist so auffallend, daß man unbedingt dieses Bild für eine der besseren Arbeiten dieses Meisters halten müßte, wenn uns nicht eine zweite ausführlichere Inschrift hinter der Leinwand versicherte, das mit dem „B" auf der Schelle nicht Bonvicino, sondern tatsächlich Badile gemeint ist.

Leider scheint letzterer den empfangenen Eindrücken dieser Art aber nicht noch weiter nachgegeben zu haben; denn seine anderen Bilder zeigen in der Komposition mehr venezianischen Einfluß, in der Farbe jene Flauheit und Vorliebe für mattrosa und hellgrün, die bereits bei Brusasorci zum Teil, bei Farinato aber geradezu kennzeichnend war. Das muß um so mehr wundernehmen, als in Venedig um diese Zeit gerade die Koloristik ihre höchste Blüte feierte. Eine Madonna Antonio



Abb. 116. Moretto da Brescia: Madonna. S. Giorgio Maggiore.

Badiles in der Galerie fällt durch die gänzlich neue Art der Komposition auf, die mit dem Schema des überkommenen Heiligenbildes gebrochen hat (Abb. 117). Daß sie unter dem Eindruck der Tizianschen Madonna des Hauses Pesaro entstanden ist, scheint mir außer jedem Zweifel zu stehen. Schon die Gestalt des im Vordergrunde mit einem aufgeschlagenen Buche stehenden Heiligen Petrus erinnert stark an die gleiche Figur auf Tizians Bild. Auch der Standpunkt der Madonna ist auf beiden Werken ähnlich. Badile hat seine Maria auf einen Treppenabsatz placiert, von dem aus man in das Wohnhaus hineinschreitet. Freilich fehlt bei

ihm der grandiose Säulenprospekt Tizians, dafür aber haben wir Veroneser Palastarchitektur im Hintergrunde. Im ganzen freilich vermag dieses etwas steif, statistenmäßig hingestellte Gruppenbild wenig zu erwärmen. Auch die malerische Behandlung ist flau und zeugt durchaus nicht für kräftigen Farbensinn. Die „Auferweckung des Lazarus" von diesem Meister befindet sich gleichfalls im Museum. Auch auf diesem Bilde erkennen wir, wie beschränkt in gewissem Sinne



Abb. 117. Antonio Badile: Thronende Madonna. Museo civico.

Badiles Kunst war. Zwar ist die Färbung satter und kontrastreicher geworden, aber trotz der Figurenfülle ist es dem Maler keineswegs gelungen, künstlerisch das Interesse der zuschauenden Menge auf den wunderbaren Vorgang zu konzentrieren. Ihm fehlte dazu das Verständnis für eine physiognomische Durchbildung der Gesichter, ihm fehlte auch die Kunst eines lebendigen Vortrages, der, ohne in gestenreiche Ekstase zu fallen, doch des Hilfsmittels, durch Gesten zu interpretieren, nimmer entbehren kann. Im Museum befindet sich von der Hand dieses Meisters noch ein recht anspruchsloses Kinderporträt (Saal I); dagegen gehört ein ihm fälschlich

zugeschriebenes Heiligenbild einer Madonna in der Mitte, zu den Seiten Bartolommeus und Magdalena, oben in der Lünette Gottvater (Saal VI) wahrscheinlich Francesco Caroto zu*). Andere Werke Badiles befinden sich in dem Landdistrikte von Verona.

Bei der im ganzen nur geringen malerischen Veranlagung des Lehrers Badile ist es doppelt interessant, die Jugendwerke seines großen Schülers Paolo Caliari, genannt Veronese, zu würdigen. Daß man diesem Meister, als er nach Venedig übersiedelte, den Beinamen „Veronese" gab, ist kennzeichnend für seine ausgesprochen veronesische Malerei; denn wenn auch Paolo in der Lagunenstadt naturgemäß stark den neuen, auf ihn wirkenden malerischen Eindrücken der vene-



Abb. 118. P. Veronese: Grablegung. Museo civico.

zianischen Schule, vor allem Tizians, nachgeben mußte, so ist er doch im tiefsten Wesen seiner Kunst stets Veroneser geblieben. Das beweist unschwer ein Vergleich seiner in Verona zurückgebliebenen Jugendwerke mit seinen venezianischen Meisterstücken des Pal. Ducale. Die Bedeutung Paolos liegt in der rein ideellen Seite seiner künstlerischen Auffassung. Als Kolorist hat er in Venedig die Zweifel seiner Jugend, die noch typisch in seiner Veroneser Hinterlassenschaft sind, dauernd überwunden, wenn auch nicht sofort; denn gerade in einigen seiner weltberühmten venezianischen Gastmähler erkennen wir deutlich die malerische Seite seiner früheren Veroneser Malergenossen, die Vorliebe für einen flauen Farbenton, der mattrosa

*) Für die beiden gleichfalls diesem Maler in der Capp. della Dolerata in S. Bernardino zugewiesenen Bilder einer „Auferweckung des Lazarus" und einer Szene „Christus im Hause des Pharisäers" (?), die tatsächlich Badiles Manier verraten, ist es mir nicht gelungen, dokumentarische Beweise zu finden, so daß Badiles Urheberschaft immerhin einigen Zweifeln unterliegt.

und hellgrün bevorzugt. — Nach den neuesten Forschungen dürfte Paolos Geburtsjahr nicht 1526 oder 1528, sondern 1530 sein. Als Knabe schon arbeitet er in der Werkstatt seines Meisters Antonio Badile und es scheint, als wenn auch auf den jungen Paolo die ähnlichen Eindrücke gewirkt, die die Art seines Lehrers bestimmten. Eine „Deposizione Christi" im Museo civico zeigt deutlich in der koloristischen Gestaltung den Einfluß Morettos (Abb. 118). In dem blassen, bläulichen Schein der Abenddämmerung erkennen wir die Farbengedanken des großen Brescianers wieder. Es ist eine ergreifende Gruppe, die den Leichnam Christi, der auf dem Schoß der Mutter ruht, umsteht. Eine gewisse Unsicherheit in der Zeichnung ist nicht zu verkennen; aber gerade ein Vergleich mit dem Lazarusbilde seines Lehrers gibt die richtige Bewertung von Paolos Werk. Auf beiden Bildern ist ein nackter Leichnam in den Mittelpunkt gerückt. Ist aber bei Antonio Badile



Abb. 119. P. Veronese: Ein Konzert. Museo civico.

trotz der Fülle der Figuren das eigentliche Interesse am Vorgang nur in drei oder vier Personen konzentriert, so hat Paolo in der eng zusammengedrängten Gruppe der Trauernden erschütternde psychische Momente gegeben, die namentlich in Maria und Magdalena nie gekannte Gipfel finden. Wie wundervoll schließt sich hier auch die Abenddämmerung in dem blassen Schein, der den Leichnam trifft, der allgemeinen Stimmung an! Diese „Pièta" — ein Werk einer jungen empfindungsreichen Seele — steht aber in Paolos Kunst einzig da. Sie berührt wie der Aufschrei eines im Glaubenszweifel zerrütteten Herzens — in einer Epoche, die wohl jeder denkende Mensch in seiner Jugend einmal durchlebt — das sich aber bald zu einer lebensfrohen Daseinsfreude erhebt.

Eine Madonna Paolos, die sehr gut an gleichem Orte neben der oben besprochenen Madonna Antonio Badiles hängt, zeigt dagegen noch keinerlei Fortschritt über die Art seines Lehrers hinaus. Es ist ein, mit gutem Fleiße auf Bestellung gearbeitetes Werk, wie aus den angebrachten Stifterporträts hervorgeht

und ist auch koloristisch ebenso kalt empfunden, wie Badiles Werk. Dagegen ist ein sogenanntes „Konzert" in der Sammlung Bernasconi (Museo civico), das mit einigem Rechte ebenfalls Paolo zugeschrieben wird, jedenfalls nicht mehr in seiner Entstehung in die veronesische Zeit Paolos anzusetzen, da es völlig venezianisch anmutet (Abb. 119). Trotzdem es sehr gelitten hat, läßt es auf eine durchaus flüchtige Arbeit schließen. Von Paolos Porträts hängen einige im Museo civico, darunter eine sogenannte „Gattin des Tizian", die fettleibig und geradezu blöden Gesichtsausdruckes als ein mittelmäßiges Machwerk erscheint. Das Bildnis von Pasio Quarienti, dem Sohne eines Doktors „beider Rechte" (wie die eigenartige Inschrift sagt), ist unzweifelhaft ein Werk Paolos aus seiner Veroneser Periode. Das ist freilich ein Bild, das schon deutlich auf die venezianische Richtung Paolos hinweist (Abb. 120). Es berührt so eigentümlich, diesen Quarienti in seiner wundervollen Zierrüstung zu sehen. Er will eigentlich gar nicht recht hineinpassen; wir sehen immerzu den Advokatensohn vor uns, von dem auch wir annehmen möchten, daß er sich mehr mit Pandekten als mit dem Tummeln seines Schlachtrosses Zeit seines Lebens beschäftigt habe. Die Haltung hat etwas gemacht Kriegerisches. Wie zierlich dieser Quarienti die Linke ans Schwert legt und sich mit der Rechten auf den Kommandostab stützt! Auch seinem Gesichte fühlt man ordentlich an, wie sehr ihn der Panzer drückt. Es ist keine Denkerphysiognomie, auch kein Condottierenantlitz. Es ist das Porträt eines mittelmäßigen Mannes, der unter Sorgen und vielleicht auch allzu gutem Leben früh gealtert ist. Aber gerade das ist für den Porträtisten Paolo charakteristisch. Er vermag keine erhabenen, würdevollen Charaktere zu schildern, man merkt ihm die fast absichtslose Kopie der wirklichen Menschen ab, denen er lieber einen Zug von Daseinsfreude als eine seelische Vertiefung ihres Wesens künstlich als Stempel aufdrückt.



Abb. 120. P. Veronese: Bildnis des P. Quarienti. Museo civico.

Das Hauptwerk Paolos in Verona ist das große Altarbild mit der Marter des heiligen Georg in S. Giorgio in Braida (Abb. 121). Wir können uns bei Betrachtung dieses Werkes keineswegs dem Urteil anschließen, „daß durch die edle Linie und die Pracht der Farbe die Greuel der Marterszene überwunden sind". Ist auch das Martyrium als solches, schon dadurch, daß es nur in seinen Vorbereitungen dargestellt ist, bis zu einem Gewissen abgedämpft, so bleibt doch der



Abb. 121. P. Veronese: Das Martyrium des hl. Georg. S. Giorgio Maggiore.

brutale Naturalismus der Henkersknechte immer noch groß genug. Man hat dem heiligen Ritter eben die Rüstung ausgezogen und ist nun im Begriffe, ihn auch seiner Kleidung zu entledigen. Ergebungsvoll schaut der Märtyrer zu dem geöffneten Himmel empor, wo die Gottesjungfrau, von Heiligen umgeben, festlich thront. Rechts erscheint hoch zu Roß der Befehlshaber, der den Gang der Exekution überwacht. Daß dies Bild bereits unter venezianischem Einfluß steht, beweist deutlich genug die Pracht der Farbengebung und die Komposition, die ganz an ein Repräsentationsbild anklingt. Tatsächlich war auch Paolo bereits zehn Jahre in Venedig, als er dieses Werk für S. Giorgio verfertigte. Wunder=

voll ist die Wirkung des von oben herabfallenden Lichtes, von dem nur der Heilige selbst und der neben ihm stehende ältliche Tröster in heller Fülle getroffen werden; wundervoll vor allem ist auch der Kontrast, der in dem ausdrucksvollen Antlitz St. Georgs und des neben ihm stehenden abstoßend widerwärtigen, mit einem mächtigen Schwerte versehenen Henkers liegt. Und doch scheint mir gerade in der koloristischen Behandlung auch Moretto ein letztes, aber mächtiges Wort mitzusprechen.

Von Paolos Veroneser Fassadenmalereien bewahrt das Museo civico einige, zum Teil schlecht restaurierte Bruchstücke. Zeugnis für das gewaltige Kompositionstalent dieses Meisters sind die Freskenfragmente im letzten Saale des Museums, die zwischen plastisch behandelter Architektur einige Schlachtszenen antiken Stiles zeigen. Dazu kommen noch einige Frauengestalten, die sehr gute Pendants zu seinen Veroneser Porträts sind. Sind in all diesen Arbeiten, die in die Jugendzeit des großen Veronesers zurückreichen, schon deutlich Hinweise auf die großartige Entwicklung enthalten, die der Meister in der Lagunenstadt nehmen sollte, so sind sie ebenfalls — so unbedeutend manche Stücke künstlerisch auch sind — ein Beweis dafür, daß Paolo Caliari auch in Venedig Veronese und seiner schon in der Jugend ausgesprochenen Individualität Zeit seines Lebens treu geblieben ist. Die Königin der Adria entwindet diesen letzten großen Sprossen der unterworfenen Vaterstadt Verona, sie entzieht ihr damit den letzten künstlerischen Keim, durch den sich vielleicht auf Veroneser Gebiet noch eine allerletzte Nachblüte hätte erheben können. Das beweisen die Meister, die noch nach Paolos Weggang in Verona tätig sind, von denen die bedeutenderen Paolo Ligozzi, Bernardino India und Alessandro Turchi, genannt L'Orbetto auch an dieser Stelle noch erwähnt zu werden verdienen.

Ligozzi, geb. 1543, nahm unter dem Großherzog Ferdinand II. in Florenz als Hofmaler eine hervorragende Stellung ein, nachdem er wahrscheinlich unter Brusasorci in Verona gearbeitet hat. In seinem großen Huldigungsbilde der Veroneser Abgesandten vor dem venezianischen Dogen (Palazzo del Consiglio) zeigt er sich der Art Pordenones verwandt; dagegen scheint er als Porträtist von dem bedeutendsten Schüler Morettos, Giov. Batt. Moroni, beeinflußt zu sein. Sehr hübsch ist auch das Fresko des reitenden Georg über dem ehemaligen Eingangsportal von S. Pietro Martire.

Bernardino India hat die Fresken Brusasorcis an der Casa Murari vollendet, wobei er deutlich die Beeinflussung durch Giulio Romano zeigt. Sehr ungleich sind seine zahlreichen Altarbilder, die überall in den Veroneser Kirchen zerstreut sind. Von seiner Hand ist u. a. die Altartafel einer Madonna mit dem Kinde, der heiligen Anna und einigen Engeln in der Capp. Pellegrini in S. Bernardino, wo er auch koloristisch einigermaßen erwärmt. Daß vor allem die Bologneser Schule auf ihn gewirkt, beweisen zwei Bilder des Museums. Die Darstellung eines Johannes mit einem Mönchsheiligen, darüber das Lamm Gottes (Saal vor dem Zimmer der Medagliere) hat schon ganz die verzückte Weise des siebzehnten Jahrhunderts. Auch eine Verkündigung ebendort zeigt den gleichen Charakter. Auch als Bildnismaler ist India tätig gewesen — im ganzen ein geschickter und

fleißiger Handwerker ohne einen großen künstlerischen Zug. Das beste Stück von ihm ist vielleicht eine heilige Familie im Museum (Abb. 122). Aber auch auf diesem Bilde kommt der niedliche nackte Christus und der dicke kleine Johannes auf Rechnung Fr. Carotos, dem er sie entlehnte, während die heilige Katharina eine sonderbare, kaum zu verkennende Ähnlichkeit mit Morettos „Erodiade" (Brescia) hat.



Abb. 122. Bernardino India: Heilige Familie. Museo civico.

Der bedeutendste dieser Epigonen ist Alessandro Turchi, genannt L'Orbetto (geb. 1581). Nach einer harten Jugend kam er in die Schule Brusasorcis, dessen große Mannalese im Chor von S. Giorgio er nach des Meisters Tode vollendete. Dann ging er nach Venedig und von dort nach Rom, wo vor allem Raffaels Weise auf ihn großen Eindruck machte. Seine Kunst ist der Ausfluß der venezianischen Koloristik und der Gestaltengebung der römischen Schule. Das beweist seine große Altartafel in S. Fermo Maggiore, wo er eine Anbetung der Hirten

gemalt hat (Abb. 123). Es ist Leben in diesem Bilde; wie sich der Engel mit entblößten Schultern (eine wundervolle Figur) mit den Hirten (rauhen Naturburschen mit herrlichen Physiognomien) und den Eltern des kleinen Christkindes in Anbetung vereint und darüber von oben ein Schein des Himmelslichtes fließt, das ist einzig in seiner Art gegeben. — L'Orbetto ist ein genialer Künstler. Koloristisch hat er



Abb. 123. L'Orbetto: Die Anbetung der Hirten. S. Fermo.

Probleme versucht und in erstaunlicher Weise gelöst. In einer kleinen Grablegung des Museo civico erscheint er wie ein italienischer Rembrandt. Schon sein Lehrer Brusasorci hatte gelegentlich der Leinwand den harten, dunklen Marmor vorgezogen. Es scheint, als ob Orbetto für seine neuen Lichtprobleme, die er sich stellt, dies Material besonders willkommen war. Ein stimmungsvolles kleines Bild — gleichfalls auf Marmor — ist eine Madonna mit dem heiligen Antonius

im Saal IV. Als Schlachtenmaler und Porträtist hat er sich ebenfalls versucht, wie Bilder von ihm in der Galerie beweisen. Wie seine zuletzt genannten Vorgänger hat auch L'Orbetto sehr viel gemalt; man stößt allerorts in Verona auf seine Werke, die leider darum auch wie diejenigen Indias durchaus ungleich sind. Es scheint, daß Turchi selbst gefühlt hat, daß Verona nicht mehr der rechte Boden für ein künstlerisches Fortkommen war. Eines Tages verließ er die Stadt und zog nach dem ewigen Rom, wo man ihn den Alessandro Veronese nannte. Er malte keine Madonnen mehr, dafür versenkte er sich in die sinnenfreudigen Sagen des alten Hellas, malte den Cyklopen Polyphem und seine galanten Abenteuer



Abb. 124. Piazza delle Erbe mit dem Pal. Maffei und den Fresken am Pal. Albertos I.

mit der schönen Galatea. Dort ist er im Jahre 1650 gestorben — der letzte Große der Söhne Veronas, der wie Paolo in Venedig, so er in der ewigen Stadt zeugen konnte für die künstlerische Größe seiner Heimat.

Wir stehen am Ende der Veroneser Kultur; von den Bildhauern wollen wir — da wir Campagna und seinen Meister Cattaneo schon in anderem Zusammenhang früher gewürdigt haben — nur noch des „Gobbo“ Caliari gedenken, des talentvollen Vaters seines berühmten Sohnes Paolo. Freilich unterliegt seine Autorschaft an dem sinnreichen Weihwasserbecken in S. Anastasia, wo er sich in der buckligen Figur selbst porträtiert haben soll, einigen Zweifeln. Immerhin ist dieses Werk ebenso wie sein Pendant an der anderen Seite beachtenswert und erfreut durch seinen gesunden Humor.

An der Piazza delle Erbe, die heute so gern, aber mit Unrecht als der Mittelpunkt von Verona betrachtet wird, steht der Palazzo Maffei, eines der würdigsten Beispiele der Spätrenaissancearchitektur. In seinen unteren Stockwerken erinnert er noch mit einiger Würde an den großen Sanmicheli, der obere Aufbau aber ist schon ganz barock. Für Architekten hat die wundervolle steinerne Wendeltreppe im Innern ein besonderes Interesse. Diesem Palazzo gegenüber liegt die bereits öfters erwähnte Casa Mazzanti, die ein Nachfolger Giulio Romanos, Cavalli mit Kolossalgemälden, darunter die Darstellung eines Laokoon, geschmückt hat. Das achtzehnte Jahrhundert hat den Charakter dieser Piazza zum größten Teil verändert. Die Bogengänge an der rechten Seite, käfigartige Vorbauten über denselben, die dabei die Fresken an der ursprünglichen Fassade nicht geschont haben, ein langweiliger Vorbau vor dem mittelalterlichen Palazzo delle Ragione, alles das sind Zeugnisse genug für die traurige Decadence, der Verona anheimfiel. Wenn aufgespannte Sonnenschirme, Gemüse und Geflügel ein Beweis für die malerische Wirkung von Plätzen ist, dann mag man auch diese Piazza delle Erbe mit anderen für einen der malerischsten Plätze Italiens halten; kulturhistorisch hat sie uns in ihrer jetzigen Form nichts mehr von Bedeutung zu erzählen.

Die Veroneser Kunst klingt in einem schmerzlichen Akkorde aus. Sie ist gestorben wie die Armen im Winter auf der Gasse sterben, weil ihnen die lebenspendende Wärme fehlt. Ein Paolo zieht nach Venedig, L'Orbetto nach Rom; damit ist das Ende hereingebrochen. Die Geschichte von Verona aber liefert den Beweis, daß nur politische Macht den Glanz der Kultur mit sich führt, mag sie ihre Stärke dem bürgerlichen Gemeinwesen oder einem kräftigen, kunstfreudigen Fürstenhause verdanken. Cangrande della Scala bedeutet für Verona, was Lorenzo von Medici für Florenz bedeutete. Er legte den fruchtbringenden Keim in die Erde, der dann in der Sonne der auftraggebenden mittelalterlichen Kirche, nachdem die staatliche Freiheit eingebüßt war, wundervoll aufging.



Abb. 125. Das Grab Julia Capulets.

Verzeichnis der im Text besprochenen Werke

Der Stern hinter dem Namen bedeutet Abbildung.

Architektur.

A. Profane Baukunst.

Römerzeit:

Mittelalter:

Renaissance:

B. Kirchliche Baukunst.

Plastik.

Malerei.

A. **Die ältesten Fresken.**

B. **Die Malerei des Trecento.**

C. **Die Hauptmeister der Veroneser Malerschule.**

D. Die letzten Veroneser Maler.

Berühmte Kunststätten

Band I: **Vom alten Rom** von **Eugen Petersen.** 2. Aufl. 148 Seiten Text mit 125 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ II: **Venedig** von **G. Pauli.** 2. Aufl. 165 S. Text mit 137 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ III: **Rom in der Renaissance** von **E. Steinmann.** 2. Aufl. 172 S. Text mit 142 Abbildungen. 2. Auflage. Eleg. kart. M. 4.—

„ IV: **Pompeji** von **R. Engelmann.** 2. Aufl. 105 S. Text mit 144 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ V: **Nürnberg** von **P. J. Rée.** 2. Auflage. 221 Seiten Text mit 163 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ VI: **Paris** von **Georges Riat.** 204 S. Text mit 180 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ VII: **Brügge und Ypern** von **Henri Hymans.** 120 Seiten Text mit 115 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ VIII: **Prag** von **J. Neuwirth.** 160 Seiten Text mit 105 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ IX: **Siena** von **L. M. Richter.** 184 S. Text mit 153 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ X: **Ravenna** von **Walter Goetz.** 136 Seiten Text mit 139 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ XI: **Konstantinopel** von **Hermann Barth.** 201 Seiten Text mit 103 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ XII: **Moskau** von **Eugen Zabel.** 123 S. Text mit 81 Abb. Eleg. kart. M. 3.—

„ XIII: **Cordoba und Granada** von **K. E. Schmidt.** 131 Seiten Text mit 97 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ XIV: **Gent und Tournai** von **Henri Hymans.** 140 Seiten Text mit 120 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ XV: **Sevilla** von **K. E. Schmidt.** 144 S. Text mit 111 Abb. Eleg. kart. M. 3.—

„ XVI: **Pisa** von **P. Schubring.** 176 S. Text mit 141 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ XVII: **Bologna** von **Ludwig Weber.** 152 Seiten Text mit 120 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ XVIII: **Strassburg** von **Fr. Fr. Leitschuh.** 160 Seiten Text mit 140 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ XIX: **Danzig** von **A. Lindner.** 112 S. Text mit 101 Abb. Eleg. kart. M. 3.—

„ XX: **Florenz** von **Ad. Philippi.** 244 S. Text mit 222 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ XXI: **Kairo** von **Franz-Pascha.** 152 S. Text mit 128 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ XXII: **Augsburg** von **B. Riehl.** 148 S. Text mit 103 Abb. Eleg. kart. M. 3.—

„ XXIII: **Verona** von **G. Biermann.** 190 S. Text mit 125 Abb. Eleg. kart. M. 4.—

„ XXIV: **Sizilien** von **M. G. Zimmermann.** 124 S. mit 103 Abb. Eleg. kart. M. 3.—

Die Sammlung wird fortgesetzt, es empfiehlt sich daher, bei einer Buchhandlung darauf zu subskribieren.

